

Heidi Haiko
IDIOOTTI
Monologi näyttelijän työmuotona

Opinnäytetyö
CENTRIA AMMATTIKORKEAKOULU
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Syyskuu 2014

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Kokkola-Pietarsaari	Aika Syyskuu 2014	Tekijä/tekijät Heidi Haiko
Koulutusohjelma Esittävä taide		
Työn nimi IDIOOTTI: Monologi näyttelijän työmuotona		
Työn ohjaaja Hilkka Hyttinen		Sivumäärä 43+2
Työelämäohjaaja -		
<p>Tämä opinnäytetyö on laadullinen tutkimus, jossa kirjoittaja tutkii omaa näyttelijäntyytä Idiootti- monologiesityksellä työmuotonaan. Esityksen työryhmä koostui näyttelijästä ja ohjaaja-dramaturgista. Ohjaaja-dramaturgi dramatisoi käsikirjoituksen Fjodor Dostojevskin Idiootti romaanin pohjalta samaan aikaan kuin harjoitukset etenivät eli koko puolen vuoden harjoituskauden ajan. Näyttelijä tuotti harjoituksissa sisältöä ja toimintaa esitykseen sekä tekstimateriaalia käsikirjoitukseen.</p> <p>Tutkimuksen lähtökohtana on kirjoittajan halu kehittää omaa näyttelijäntyytään. Monologiesityksen valmistamisen prosessin läpikäyneenä kirjoittaja kertoo omista kokemuksistaan harjoituskaudella sekä yleisönkohtaamisesta. Työpäiväkirjaa on käytetty yhtenä opinnäytetyön lähteenä.</p> <p>Kirjoittaja kysyy, mikä mahdollistaa tai estää roolityön tekemisen monologissa, jossa esitys ja esityksen käsikirjoitus valmistuvat prosessissa keskenään? Kirjoittaja tutkii myös omaa tekijyyttään ja näyttelijälaatuaan. Monologiesityksen työryhmä toimi tekijä-kollektiivina. Näyttelijä tuotti toiminnallaan materiaalia esitykseen sekä toimi osana tekijäryhmää. Monologiesitystä valmistaessaan kirjoittaja ymmärsi olevansa anarkistinen näyttelijä ja fyysinen tekijä, joka toimi esityksen teemojen ja roolihenkilöiden tarinoiden välittäjänä yleisölle. Kirjoittaja ymmärsi käsikirjoituksen merkityksen roolityön rakentumisessa.</p>		

Asiasanat

esitysteksti, idiootti, monologi, näyttelijäntyy, prosessi, roolityö, tekijyys

ABSTRACT

Unit Kokkola-Pietarsaari	Date September 2014	Author/s Heidi Haiko
Degree programme Performing Arts		
Name of thesis IDIOT: Monologue as the actor's form of work		
Instructor Hilkka Hyttinen		Pages 43+2
Supervisor		
<p>This thesis is a qualitative study in which the author investigates her own work as the monologue 'The Idiot' as her form of work. The working group consisted of the actor and director-dramaturge. Director-dramaturge dramatized the manuscript based on Fjodor Dostojevski's novel The Idiot during the stage rehearsals which lasted for half a year. The actor produced the contents and activities of the play and the text material for the manuscript.</p> <p>The starting point of this thesis was the author's desire to develop her own acting work. Throughout the process author narrated her own experiences about the training season and the public encounter. The working journal of the writer is one of the sources of the thesis.</p> <p>In this thesis the author asks what enables or inhibits the role work in a monologue where the show and the manuscript are prepared simultaneously. The author examines also her own authorship and the quality of her acting. Working group worked as a producer collective where the actor produced material. The actor also worked as part of the producing group. The author understood that she is anarchistic and physical actor who works for the audience to convey the theme of the play and the stories of the role character. Author understood how important the meaning of the manuscript is for her role work.</p>		

Key words

actor's work, application, idiot, monologue, presentation of the text, process, role work

**TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS**

1 JOHDANTO	1
2 NÄYTTELIJÄN ESTEET JA INNOITTAJAT	4
2.1 Metodi	4
2.1.1 Grotowski - Plastiset liikeharjoitteet	5
2.1.2 Brecht - Vieraannuttaminen	6
2.1.3 Stanislavski - Jos käsite ja tunnemuisti	7
2.1.4 Commedia dell`arte	8
2.2 Vastus	9
2.3 Haaste	11
3 ROOLITYÖ	13
3.1 Tekstin kohtaaminen	14
3.2 Anarkistisuus tekstiä kohtaan	16
3.3 Fyysisyys, tarkkailu ja intuitio	17
3.4 Samaistuminen	19
4 RYHMÄTYÖ	21
4.1 Esiintyjä- tekijä- näyttelijä	21
4.2 Näyttelijä ehdottaa toimintaa	22
4.3 Ohjaajan merkitys näyttelijälle	24
4.4 Dialogissa ohjaajan kanssa	26
4.5 Yhteinen tontti	27
5 YKSIN KATSEENALAISENA	28
5.1 Yksin paljaana	288
5.2 Näyttelijän tekijyys	30
5.3 Näyttelijä kohtaa yleisönsä	32
5.4 Yleisön palaute	34
6 POHDINTAA	37
LÄHTEET	41
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin Idiootti monologiesityksen tekoprosessia työryhmässä, johon kuuluvat näyttelijä ja ohjaaja-dramaturgi. Yhteisen esityksen lähtökohtana sekä minulla että esityksen ohjaaja-dramaturgilla oli haastaa itseämme tekijöinä. Halusimme kokeilla uutta työmuotoa; monologin valmistamista klassikkoromaanista prosessissa, jossa esitys ja esityksen teksti valmistuvat samanaikaisesti. Ajatukseni oli, että parhaiten kehityn näyttelijänä kun teen opinnäytetyön taiteellisen osuuden kokeilemalla itselleni uutta työtapaa.

Tutkin opinnäytetyössäni roolityön tekemistä monologissa, jossa esityksen viimeisin kohtaus valmistui vasta ensi-ilta aamuna. Näyttelemiäni roolihenkilöitä oli lopullisessa esityksessä viisi. Harjoituskauden aikana roolihenkilöiden määrä vaihtui useaan kertaan. Nostan esille ne seikat, mitkä ovat olleet itselleni haasteelliset ja opettavaiset prosessin aikana, sekä myös ne asiat, mitä tällainen työskentely parhaimmillaan antaa näyttelijälle. Avaan myös kokemuksiani monologin esitystilanteista Aineistoa tutkimukseeni olen kerännyt pitämällä työpäiväkirjaa koko harjoitus- ja esityskauden ajalta.

Työpäiväkirja auttaa itseäni muistamaan harjoitusprosessin eri vaiheet. Työpäiväkirja on itsereflektiota ja kirjoitusta ei ole sensuroitu ulkopuolisia lukijoita huomioiden. Tutkimuksen yksi haaste on omien työpäiväkirjamerkintöjen analyttinen tarkastelu. Kappaleessa 5.4 Yleisön palaute käsittelen Idiootti monologin yleisöpalautetta. Palaute antaa tekijäryhmän ulkopuolisen arvion näyttelijäntyöstäni.

Idiootti oli ensimmäinen monologi esitykseni. Opinnäytteeni luvussa 5 *Yksin katseenalaisena* tutkin näyttämöllä yksin olemiseen liittyviä haasteita ja mahdollisuuksia.

Idiootti monologissa ei ollut valmista käsikirjoitusta, josta näyttelijä olisi voinut lukea roolihenkilöidensä repliikit ja mahdollisesti myös tapahtumien kuvausta.

Idiootti monologissa käsikirjoituksen tilalla oli esitysteksti, joka syntyi devising-prosessissa.

Devising tarkoittaa suomeksi keksimistä tai laatimista. Devising- termi kuvastaa tapaa, jolla esitys valmistetaan. Esitys voi alkaa mistä vain, kuten tietystä paikasta, esineestä tai aiheesta. (Ruuskanen 2010, 33.) Työskentelimme valittujen lähtökohtien (monologin työmuodon ja Dostojevskin Idiootti romaanin) kanssa valmistaen esityksen (Oppimateriaali Wikidot 2010).

Tekstin ja esityksen uudenlaista suhdetta ja erilaisia tekstin tuottamisen metodeja *lattiatyöskentelyllä*, ei työpöydän ääressä, on kuvattu monin käsittein. 1980-luvulla alettiin käyttää käsitettä *performance writing*. Käsite syntyi englantilaiseen esityskontekstiin. Sananmukaisesti ”esityskirjoittamista” tarkoittavalla sanalla on viitattu (1) esitysten kirjoittamiseen, vastakohtana näytelmän kirjoittamiselle ja (2) kirjoittamiseen toimintana esityksessä sekä (3) kirjoittamisen omaan esityksellisyteen. (Ruuskanen 2010, 33.)

Idiootti monologissa näyttelijä tuotti esitykseen sisältöä ja toimintaa sekä tekstimateriaalia esitystekstiin *lattiatyöskentelyllä*.

Aikaisemmissa esityksissä, joissa olen ollut näyttelijänä, esityksen käsikirjoitus on antanut minulle pohjan, jonka päälle olen voinut alkaa rakentaa roolityötäni. Kun Idiootti esityksen tekoprosessissa ei ollut valmista käsikirjoitusta ja esitysteksti puuttui harjoitusten alkaessa, olin uudenaikaisessa tilanteessa. Harjoitusprosessin myötä ymmärsin esitystekstin merkityksen roolityön rakentumisessa. Ymmärsin, että olisin voinut harjoituskaudella lukea Idiootti-romaanin uudelleen ja käyttää romaanista saamaani tietoa työskentelyni apuna.

Kun minulla oli esitysteksti kokonaisuudessaan, aloin mieltää sen samaksi asiaksi kuin käsikirjoituksen. Tiesin esitystekstin kokonaisuuden avulla, mitä esityksessä tekstin ja toiminnan tasolla tapahtuu. Tämän takia käytän opinnäytetyöni tutkimuskysymyksessä sanaa *käsikirjoitus*. Muuten käytän opinnäytetyössäni *esitysteksti* sanaa, joka kuvastaa esityksen tekoprosessimme *devising* ja *lattiatyöskentely* – työtavalla syntynyttä materiaalia parhaiten. Esitystekstin kokonaisuus ja esityksen käsikirjoitus ovat minulle toisiinsa rinnastettavat määritelmät tutkimuksessani.

Oman kokemuksen tutkimuksen haaste on se, ettei voi tietää kuinka objektiivisesti pystyy arvioimaan omaa työskentelyään. Tutkijan täytyisi tunnistaa omat esioletuksensa ja asenteensa. Objektiivisuus tutkimustyötä varten löytyy oman subjektiivisuuden tunnistamisesta. Laadullisessa tutkimuksessa hypoteesittomuus tarkoittaa, että tutkijalla ei ole valmiiksi päätettyjä ennakko olettamuksia tutkimuskohteesta tai tutkimuksen tuloksesta. On tärkeää huomata, että omat havainnot ovat sidoksissa aikaisempiin kokemuksiin. Aiemmat kokemukset eivät kuitenkaan saisi rajoittaa tutkimusta, vaan tutkijan pitäisi yllättyä ja oppia tutkimuksensa kuluessa. (Eskola & Suoranta 1998, 17–20.)

Objektiivisuus tutkimuksessa on haaste, koska tutkija tutkii itseään ja omaa toimintaansa ja tuottaa näin kokemusperäistä tietoa. Taiteelliset tutkimukset tukeutuvat fenomenologiseen filosofiaan. (Varto, Saarnivaara & Tervahattu 2003, 62.) Fenomenologisessa tutkimuksessa oleellista ovat omat kokemukset ja niiden havainnointi. Fenomenologisella tutkimuksella etsitään uutta ja syvempää tietoa tutkittavasta kohteesta siten, että tutkija kyseenalaistaa aikaisemmat teoriat tutkimuksen aiheesta. (Anttila 2006, 329.) Näistä laadullisen- ja fenomenologisen tutkimuksen lähtökohdista lähdän tutkimustani tekemään.

Opinnäytetyöni yhtenä tavoitteena on muodostaa syvempi ymmärrys itsestäni näyttelijänä, omista vahvuuksistani ja kehittämiskohdistani. Haluan jakaa omat kokemukseni monologin tekoprosessista myös muille näyttelijöille, jotka tekevät monologia. Kysyn opinnäytetyössäni, mikä mahdollistaa tai estää roolityön tekemisen monologissa, jossa esitys ja esityksen käsikirjoitus valmistuvat prosessissa keskenään? Tarkastelen myös omaa tekijyyttäni ja näyttelijälaatuani.

2 NÄYTTELIJÄN ESTEET JA INNOITTAJAT

Aloitin ohjaaja-dramaturgi Sanja Laanisen kanssa Idiootti monologiesityksen harjoitusprosessin lokakuussa 2013 lukemalla Olli Kuukasjärven suomentaman Fjodor Dostojevskin Idiootti romaanin. Näyttämöharjoitukset alkoivat 21.10.2013 ja ensi-ilta oli 15.3.2014 Studiotheateri Reaktiolla Kokkolassa. Harjoituksia oli neljä kertaa viikossa ja yhden harjoituskerran kesto oli viisi tuntia. Joulukuussa pidimme kolmen viikon tauon harjoituksista. Ensi-illan lähestyessä harjoitusten kesto pidentyi ja määrä lisääntyi.

Tässä luvussa käyn läpi niitä asioita, joista sain näyttelijänä innoitusta Idiootti monologia valmistaessani. Olin utelias, koska ymmärsin tekeväni sellaista esitystä, mistä minulla ei ollut aiempaa kokemusta. Juuri uutuuden viehätys sai minut innostumaan projektistamme. Valmiin esitystekstin puuttuminen harjoitusten alkaessa mahdollisti monenlaisia kokeiluja ja toi haasteita roolityöhön.

2.1 Metodi

Halusin Idiootti monologin kautta laajentaa omaa ymmärrystäni siitä, millä tavoin näyttelijä voi tehdä roolityötään. Halusin kehittää omaa näyttelemistäni tutustumalla näyttelijäntyön metodeihin. Tutustuin eri teatterimetodien kehittäjien harjoitteisiin lukemalla ja kokeilemalla harjoitteita näyttämötyöskentelyssä. Tutkin tekemisen kautta Grotowskin, Stanislavskin ja Brechtin metodeja. Valitsin tutkittavat metodit lukemani tiedon perusteella. Halusin tutkia mahdollisimman erilaisia ja toisistaan poikkeavia metodeja. Harjoituskautemme aikana osallistuin *commedia dell'arte* kurssille, mistä innostuneena halusin tutkia myös tämän tekniikan kautta tehdä roolityötä.

Harjoitusten edetessä huomasin, että näyttelijäntyyön metodit ovat mielenkiintoisia mutta osittain mahdottomia ymmärtää ilman asiantuntevan opettajan opastusta ja ilman pidempiaikaista säännöllistä harjoittelua. Kiinnostukseni jakaantui usean eri metodin kesken ja tutustuin löytämiini metodeihin pintapuolisesti, koska halusin kokeilla niistä jokaista näyttämötyöskentelyssäni. Yhteen metodiin syventyminen pidempiaikaisesti olisi helpottanut itseäni metodin soveltamisessa omaan työskentelyyn.

Myöhemmässä vaiheessa harjoituskautta ymmärsin, että myös itselleni tuttujen ja hyväksi kokemieni asioiden käyttäminen monologissa roolityötä tehdessä on suotavaa. Näyttelijälle on tärkeää osata hyödyntää myös niitä taitoja, mitä hänellä jo on (Rantala 1988, 43). Vaikka halusin etsiä uusia tapoja näyttellä näyttelijäntyyön metodeja kokeilemalla, niin minun ei silti tarvinnut hylätä kaikkea sitä, mitä jo olin näyttelijänä. Ymmärsin, että minun oli tärkeää myös tiedostaa jo olemassa olevat vahvuuteni, jotta osasin niitä hyödyntää.

2.1.1 Grotowski – Plastiset liikeharjoitteet

Tutkiessani metodeja ymmärsin, että Grotowskin plastiset liikeharjoitteet eivät tähtää suoraan roolityön tekemiseen, vaan harjoitteet ovat näyttelijälle hänen oman instrumenttinsa eli kehon- ja äänenkäytön kehittämistä varten. Säännöllinen näyttelijän instrumentin harjoittaminen sitten mahdollisesti näkyy roolityössä kokonaisvaltaisena ilmaisuna.

Tein Grotowskin plastisia liikeharjoitteita harjoitusten alkulämmittelyinä. En täysin ymmärtänyt niitä, vaikka osallistuin talvella koulussamme järjestetyille *Lähestymistapoja näyttelijäntyyöhön ja esiintyjyyteen- Grotowski* kurssille. Kurssilla opettajat sanoivat, että Grotowskin harjoitteita pitäisi tehdä pidemmän aikaa säännöllisesti, jotta niihin pääsisi kunnolla syventymään. Olisin tarvinnut opettajan opastamaan harjoitteiden teossa, jotta olisin löytänyt harjoitteista apua omaan työskentelyyni enkä vain olisi kopioinut liikkeitä.

Grotowskin kehittämä näyttelijäntekniikka pyrkii poistamaan näyttelijän autenttisen olemuksen päältä arkisen olemisen ja synnyttämään mielen ja kehon psykofyysistä ilmaisua. Tällaista ilmaisua ei saavuteta rakentamalla vanhan ilmaisun päälle uutta kerrosta, vaan näyttelijän tulee antautua ja luopua totutuista tavoistaan toimia näyttämöllä. Tätä antautumisen tietä kutsutaan negatiiviseksi tieksi eli *Via Negativaksi*. (Koskinen 2013, 65 – 66.) En päässyt siihen pisteeseen, että olisin löytänyt Grotowskin harjoitteiden avulla Via Negativan. Halusin kuitenkin tehdä plastisia liikeharjoitteita uteliaisuudesta ja kokeilemisen halusta. Sain näillä harjoitteilla lämmiteltyä kehoani ennen kohtausharjoituksia mutta en pysty hahmottamaan miten ne muuten kehittävät näyttelijyyttäni.

2.1.2 Brecht - Vieraannuttaminen

Brechtin vieraannuttamistekniikkaa kokeilin Ganjan roolia rakentaessani. Vieraannuttamisella halusin korostaa Ganjan alempaa yhteiskuntaluokkaa ja tehdä roolityön pudotetun ilmaisun ja suoran yleisökontaktin kautta. Brecht halusi vieraannuttamistekniikalla näyttää kaikkien tapahtumien taustalla vaikuttavan yhteiskunnallisen gestuksen. Vieraannuttamiseksi näyttelijän tulee näytellä kevyesti ja luonnollisesti ja repliikit puhutaan suoraan yleisölle. Tekniikan tavoitteena on saada katsoja havaitsemaan esityksessä olevat yhteiskunnalliset epäkohdat ja muuttamaan niitä omassa elämässään. (Pätsi 2010, 116–117.)

En ymmärtänyt mitä tämä yhteiskunnallinen gestus meidän esityksessämme olisi voinut olla, koska esityksemme kokonaisuus oli itselleni epäselvä harjoitusten ensimmäisinä kuukausina kun tutkin Brechtin tekniikkaa. Sain Brechtin tekniikan kokeilusta kuitenkin itselleni muistutuksen kevyemmästä tavasta näytellä. Ilmaisuni voimakkuuden vaihtelulla sain näyttämötilanteista ja roolihenkilöistä elävämpiä.

2.1.3 Stanislavski – Jos käsite ja tunnemuisti

Kevyemmän eli pudotetumman näyttelemisen ja kohotetumman näyttelemisen tavan vuorottelua käytin esimerkiksi Nastasjan roolissa. Pudotettu näytteleminen tarkoittaa itselleni, että olen läsnä näyttämötilanteessa oman persoonani kautta. Se vaatii, että ymmärrän tilanteen, jossa roolihenkilö on ja voin kehittää roolihenkilölle toimintaa tunnustelemalla miten itse toimisin vastaavanlaisessa tilanteessa omassa elämässäni. Stanislavskin näyttelijän tekniikan ”Jos-käsite” eli mitä minä tekisin tässä tilanteessa jos olisin kyseinen roolihenkilö, oli itselleni hyvä harjoite pudotetumpaan näyttelemiseen. ”Jos käsite” auttoi roolihenkilönrakentamisessa ja samaistumispinnan löytämisessä harjoituksissa. Jos on kysymys, johon voin näyttelijänä löytää vastauksen itsestäni (Pätsi 2010, 34).

Tilanteessa, jossa en harjoituksissa tiennyt miten roolihenkilö toimisi, toimin näyttämöllä kuten itse toimisin vastaavassa tilanteessa omassa elämässäni. Tämä tekniikka synnytti itsessäni ajatuksia ja toimintaa, jolloin kohtausta tai roolihenkilöä voitiin lähteä kehittämään eteenpäin yhdessä ohjaaja-dramaturgin kanssa. Esitystilanteessa en voi käyttää tätä tekniikkaa, koska roolihenkilö on eri henkilö kuin minä itse. En itse välttämättä toimisi kaikissa tilanteissa omassa elämässäni samalla tavalla kuin roolihenkilö toimii näytelmässä.

Stanislavskin metodin *Tunnemuisti* tarkoittaa tunne-elämyksiin perustuvaa muistia. Näyttelijän tulee tietoisesti herättää itsessään näytelmään tarvittavia tunteita. Esimerkiksi jos näytelmässä on tilanne, missä roolihenkilön pitää olla surullinen, näyttelijän täytyy kyetä omasta elämästään muistamaan tilanne, jossa hän on ollut surullinen, ja siirtämään tämä tunne roolihenkilölle muistonsa avulla. Parhaimmillaan näyttelijän muistikuvassa on tilanne, johon liittyvät haju-, maku-, kuulo- ja tuntoaisti, jotka vahvistavat tunnemuistoa. (Pätsi 2010, 33.) Itsestäni tuntuu, että näyttämöllä jonkun tietyn tunteen tai kokemuksen muistelu lukitsee itsessäni kaiken siinä hetkessä aidosti ja oikeasti tapahtuvan ja tuntuvan eli se vähentää läsnäoloani.

Ohjaaja-käsikirjoittaja David Mametin mukaan Stanislavskin tunnemuisti ei toimi, koska se pakottaa näyttelijän luomaan tietyn tunnetilan, mikä irrottaa näyttelijän näyttämötilanteesta. Omiin tunteisiinsa uppoutunut näyttelijä ei ole kiinnostava. (Mamet 1999, 17–19.) Ihminen tai näyttelijä ei voi pakottaa itseään tuntemaan. Tunteet syntyvät muuta kautta kuin tunteiden muistelulla.

Kun näyttelijä toimii näyttämöllä, hänen ei tule miettiä tunnetta. Tunnetta ei saa pakottaa, koska lopputuloksena on silloin yli näyttelemisen ja puskeminen. Näyttelijän tehtävä on rakentaa roolihenkilölle toimintaa, joka mahdollistaa tunteiden ilmaantumisen. (Rantala 1988, 155–156.) Ajattelin Stanislavskin tunnemuisti metodin käytön johtavan tilanteeseen, jossa näyttelijä uppoutuu näyttämöllä omiin muistoihinsa puristaen itsestään tunnetta esiin saavuttaakseen mahdollisimman aitoja hetkiä näyttämöllä. Tämä esiolettamukseni ei kuitenkaan ole tunnemuistin tarkoitus. Tutkittuani tunnemuisti metodia, olen alkanut ymmärtää sen käyttöä laajemmin. Tunnemuistin käyttö ei tarkoita pelkästään tunnetilojen muistelua tunteiden esiin tuomiseksi, vaan se on näyttelijän omista kokemuksista materiaalin etsimistä roolityötä varten.

Stanislavskin tunnemuisti metodissa hyödynnetään näyttelijän omaa sisäistä maailmaa roolityön rakentamisessa. Näyttelijä voi saada näyttämötilanteeseen ohjaajalta ohjeen; toimi kuten toimisit, jos kotiovesi takana seisoisi mielipuoli. Tämä ohje käynnistää näyttelijän ajatukset, toiminnan ja tunteet. Tällä tavalla työskennellessä roolihenkilön ulkoinen toiminta kuten asemointi ja liikkeet, syntyvät näyttelijästä sisältäpäin, jolloin toiminnan syyt ovat aitoja ja uskottavia. (Repo 2011, 262.) Esitystilanteessa en pysty hyödyntämään tunnemuistia. Esitystilanteessa tunnen näyttelemäni roolihenkilön ja toimin roolihenkilöstä lähtöisin eli siten miten roolihenkilö toimii tilanteessa. Tunnemuisti on yksi apuväline harjoitustilanteisiin roolityön työstämiseen.

2.1.4 Commedia dell'arte

Osallistuin myös commedia dell'arte kurssille, josta sain idean soveltaa commedia dell'arte hahmoja kehittäessäni Jepantsinien perheen rooleja. Hahmojen kokeileminen harjoituksissa oli mieluista. Commedia dell'arten suuri energia ja

fyysisyys tuntuivat omilta tavoiltani toimia näyttämöllä. Hahmot kiinnittivät huomioni roolien ulkoisiin ominaisuuksiin. Toisaalta näin tehdyt hahmot olisivat sopineet pienellä kehittelyllä lastennäytelmään tai farssiin, eivät draamaan.

Commedia dell'arte näyttelemisen johti siihen, että kaikki muut paitsi ulkoiset ulottuvuudet puuttuivat roolihenkilöistä. Tajusin virheeni ensimmäisen läpimenon aikana. Päiväkirjamerkinnästäni on luettavissa tämä ennen läpimenoa ollut ymmärtämättömyyteni etsiä muitakin tasoja kuin pelkkää estetiikkaa roolihenkilöiden rakentamiseksi.

Kenraalia teen Pantalonen kautta ja Aglajaa Zannin hahmon kautta. Ruhtinaan roolia teen yhdistelemällä näitä kaikkia metodeja. (Haiko 30.11.2013. Työpäiväkirja)

Koin, että ohjaaja-dramaturgin huomio oli harjoitusten alkuvaiheessa enemmän esitystekstin dramatisoinnissa kuin esityksen ohjaamisessa. Minulla oli paljon vapautta harjoituksissa näyttämöllä toimiessani, enkä ymmärtänyt mihin olisin voinut roolityössä tarttua. Suuri vapauden määrä näyttämötoiminnassa oli näyttelijän mielikuvitusta ruokkiva asia, mutta se toi myös turvattomuutta. Luulen, että Brechtin vieraannuttaminen ja commedia dell'arte hahmojen tarkat liikkeet ja estetiikka antoivat itselleni näyttelijänä tietynlaisen turvapaikan, jonkinlaiset rajat, joiden sisällä toimia ja siksi olin niin innokas niitä käyttämään rooleja rakentaessani.

Commedia dell'arte hahmoista jäi jälki kahden esityksen roolihenkilön energianlaatuun ja fysiikkaan. Harjoituskauden aikana löysin näihin kahteen rooliin muitakin ulottuvuuksia kuin ulkoisia. Roolihenkilöiden eleet eivät täysin noudattaneet commedia dell'arte hahmojen tarkkoja fyysisiä eleitä ja tuntomerkkejä, niissä oli sekoituksena myös omaa tulkintaani roolihenkilöiden fysiikaksi.

2.2 Vastus

Harjoitusten ensimmäisen kuukauden ajan olin innoissani valmiin esitystekstin puuttumisesta. Sain näyttämötoiminnallani tuottaa paljon materiaalia ja myös

repliikejä roolihenkilöille. Esitystekstin puutumisesta syntyvät mahdollisuudet kiinnostivat itseäni. Uusien roolihenkilöiden ja kohtausten lisääminen esitystekstiin oli mahdollista, jos se tuntui meistä tarpeelliselta.

Toisinaan taas ärsyynnyin siitä, että esitystekstin valmistumiselle annettiin aikaa harjoituksissa. Analysoimme tekstiä ja ohjaaja-dramaturgi pohti kohtausjärjestystä ja mahdollisesti uusia repliikejä ja monologeja roolihenkilöille, mihin meni osa harjoitusajastamme. Pelkäsin, että harjoitukset kuluivat tekstistä ja sen teemoista keskustelemiseksi valmiin esitystekstin tuottamiseksi, enkä pääse näyttämölle toimimaan ja tekemään roolityötä. En aina ymmärtänyt, että esitystekstin valmistuminen ja näyttämötoimintani tukivat toisiaan.

Välillä harjoituksissa turhauduin siitä, että mikään mitä harjoituksissa tehtiin, ei välttämättä ollut pysyvää. Ohjaaja-dramaturgi saattoi ehdottaa poistettavaksi jo valmiin tuntuiseksi harjoiteltuja kohtauksia. Esitystekstin jatkuvat muutokset ja vaikeus ymmärtää esityksen kokonaisuus haastoivat ja opettivat minua näyttelijänä.

Haaste voi toimia näyttelijälle vastuksena. Näyttelijälle vastuksen kanssa työskentely on tärkeää. Vastus on tekijä, joka auttaa näyttelijää onnistuneen roolityön tekemisessä. Vastus voi olla esimerkiksi kamppailua omaa jännitystä tai laiskuutta vastaan. Vastukset käynnistävät näyttelijän mielikuvituksen ja tukevat päättäväisyyttä. Vastukset opettavat ja pitävät näyttelijän valppaana ja uteliaana. Vastarinnan kohtaaminen, esteen uhmaaminen tai vaikeuden voittaminen vaatii aina luovuutta ja intuitiota. (Bogart 2004, 145–150.) Esitystekstin puuttuminen antoi vastuksen. En voinut turvautua valmiin esitystekstin antamaan tietoon roolityötä tehdessäni. Olin omien ideoideni, romaanista saamani tietojen ja ohjaaja-dramaturgin ajatusten varassa roolityöni suhteen. Romaanista saamani tiedot olivat vähäiset. Ennen näyttämöharjoitusten alkamista luetun kahdeksansataasivuisen romaanin sisältö oli osittain unohtunut mielestäni kun näyttämöharjoitukset etenivät.

Roolihenkilöistä tuli moniulotteisia kun en voinut näyttelijänä lukita tekemistäni tietynlaiseksi eli ajatella löytäneeni roolihenkilön ytimen jo aikaisessa vaiheessa harjoituskautta. Roolityöni eteni prosessissa esitystekstin kanssa. Liian aikaisessa vaiheessa asioiden lukitseminen saattaa jättää roolihenkilön yksipuoliseksi, jolloin

roolihenkilöstä puuttuu syvyys. Valmiin esitystekstin puuttumisesta aiheutuva vastus sai itseni uteliaaksi ja etsimään jatkuvasti, mikä oli hyvä asia roolityölleni. Valmiin esitystekstin puuttuminen harjoituskauden alussa antoi vastuksen, joka kannusti minua näyttelijänä oman mielikuvituksen käyttöön roolihenkilöiden löytämiseksi.

2.3 Haaste

Harjoituskautemme aikana kylkeni ilmestyi omituinen kipu, jolle ei meinannut löytyä syytä. Kipu vaikutti myös olemiseeni näyttämöllä. En uskaltanut olla niin fyysinen kuin yleensä olen. Minua turhautti, etten voinut tehdä haluamiani liikkeitä tai yleensäkään toimia isolla energialla. Edellinen laski hetkessä elämisen tuntemustani näyttämöllä.

Taisto Reimaluoto kertoo haastattelussa kuinka hän kokee fyysisyyden merkityksen omassa näyttelijäntyössään. Reimaluoto sanoo fyysisyyden olleen myönteinen kokemus teatterikoulu aikana ja se tapa millä hän edelleen työskentelee. Hän kertoo arvostavansa tätä piirrettä itsessään näyttelijänä ja kokee voivansa tuoda omalla tekemisellään esitykseen fyysisiä keinoja ja fyysistä läsnäoloa. (Hulkko, Kirkkopelto, Silde, Tapper, Tervo & Tuisku 2011, 89.) Reimaluodon kuvaus omasta työskentelystään on itselleni tunnistettava tapa hahmottaa omaa näyttelijälaatua. Miellän itseni näyttelijänä fyysiseksi tekijäksi. Löydän rooleihin helposti fyysisiä ulottuvuuksia. Fysiikkaani käyttämällä tunnen olevani läsnä näyttämöllä ja sisällä roolityössäni. Koen, että pystyn tuomaan roolityöhöni persoonallisinta itseäni ja tekijyyttäni fyysisyyden kautta.

Kun kylkeni oli kipeä, olin uudenlaisen tilanteen edessä. Mitä minusta jää näyttelijänä jäljelle kun en pysty käyttämään kehoani haluamallani tavalla? En voinutkaan tutkia roolien fyysisiä ulottuvuuksia niin kuin olisin halunnut, vaan minun oli löydettävä jokin muu tapa tekemiseeni.

Kylkivammani takia roolityöni ei mielestäni edennyt oikeaan suuntaan. Käperryin enemmän omiin tunteisiini ja huonommuuden kokemukseen. Toisaalta kun käänsin huomion itseäni, koin löytäväni uuden tavan näytellä. Näissä hetkissä löysinkin yhtäkkiä läsnäoloa näyttämöllä ja hyväksyin itseni hetkittäin täysin. En pystynyt miettimään lopputulosta tai kyennyt olemaan niin tehokas kuin olisin halunnut, koska kehoni esti sen. Kylkivammani pakotti minut olemaan läsnä omien tuntemusteni kanssa, kuuntelemaan itseäni, jolloin roolihenkilöiden päämääriä ja sisintä alkoikin löytyä. Hyväksymällä kylkikivun osaksi itseäni, pystyin myös hyödyntämään sitä työskentelyssäni.

Stanislavskin mukaan ihmisen oma persoona on mielenkiintoisempi kuin paras näyttelijä, joka hänestä voi tulla (Mamet 1999, 31). Uskallukseni ottaa oma persoonani kokonaisuudessaan käyttöön roolityössäni, vaati ponnisteluja. Huomasin, että pystyin hyväksymään tietyt ominaisuudet itsessäni ja käyttämään niitä. Epämieluisemmat asiat, kuten vajavaisuus omassa fysiikassa, pelottivat. Itseni hyväksyminen kylkivamman kanssa oli toisina päivinä vaikeampaa ja toisina helpompaa.

Vajavaisuus fysiikassa sai minut pelkäämään, etten olisi tarpeeksi mielenkiintoinen näyttämöllä ollessani. Fyysiset keinot roolityötä tehdessä on se tapa, millä olen useamman vuoden ajan työskennellyt ja mistä olen saanut ohjaajilta ja katsojilta kiitosta roolityössäni. Kun itselleni ominaisin ja tutuin keino eli fyysisyys ei ollut täysin käytettävissä, mietin, voiko kukaan nähdä minua mielenkiintoisena näyttämöllä? Myöhemmässä vaiheessa harjoituskautta ymmärsin, että olen näyttelijänä muutakin kuin fyysisyyteni. Pelko siitä etten ole mitään ilman fysiikkaani suureni, koska esityksessämme oli niin paljon uusia asioita, jotka haastoivat itseäni.

Valmiin esitystekstin puuttuminen, monologi näyttelijäntyömuotona ja useat näyteltävät roolihenkilöt antoivat itselleni vastukset (Bogart 2004, 145–150). Edellä mainituissa kolmessa asiassa oli itselleni paljon uutta omaksuttavaa. Välillä epäilin omia kykyjäni selviytyä kaikista haasteista.

Joululoman jälkeen selvisi, että olen kunnossa ja kylkikipu on vain lihasperäistä. Löysin tekemiseeni uutta virtaa ja pystyin käyttämään kehoani erilaisilla voimakkuuksilla ilman pelkoa siitä, että aiheutan itselleni vammoja. Kylkikivun

kokemus opetti minulle sen, että vaihtoehtoisia tapoja näytellä on löydettävissä. Ei pitäisi liian helposti tyytyä tekemään vain sillä tavalla, mikä on itselleen luontevinta tai millaisena minut on totuttu näkemään näyttämöllä. Tällainen pelkästään itselleen tutulla tavalla tekeminen kaventaa omia mahdollisuuksiani näyttelijänä.

3 ROOLITYÖ

Tässä luvussa käsittelen roolityön tekemistä, sitä mitä vaiheita näyttelijä käy läpi ennen kokonaisen roolihenkilön löytymistä. Roolihenkilön rakentumisen vaiheet ovat tekstin tasolla tutkiminen, fyysisyyden kautta etsiminen, intuitio ja samaistumispuheen löytäminen.

3.1 Tekstin kohtaaminen

Näyttelijän roolityö koostuu kolmesta elementistä, joilla roolin rakentumisen prosessia voidaan konkretisoida. Nämä elementit ovat tekstin tasolla tutkiminen, roolin fyysisten piirteiden etsiminen ja intuitio, joka viimeistelee roolin. Usein näyttelijät rinnastavat intuition käsitteen alitajuntaan. Mitään yksiselitteistä mallia ei ole olemassa roolin rakentumisen prosessista, vaikka nämä kolme työvaihetta ovatkin usein yhteisiä näyttelijöille. (Houni 2000, 204–207.)

Alussa minulla oli roolihenkilöistä tietoa vain romaanin kautta, sen verran mitä yhden lukemiskerran pohjalta muistin. En osannut prosessimme aikana hyödyntää tarpeeksi romaanista saamaani tietoa roolihenkilöistä, vaan olin pitkälti esityksemme dramatisoidun tekstin varassa. En lukenut romaania uudelleen harjoitusten edetessä, koska halusin itse löytää roolihenkilöihin sisältöä ja pelkäsin, että romaanista lukemalla kopioisin kirjailijan kuvaukset, enkä tuottaisi mitään omaa. Jälkikäteen ajateltuna romaanin uudelleen lukeminen harjoitusten edetessä olisi ollut omaa työskentelyäni helpottava asia. Romaania uudelleen lukemalla olisin ollut paremmin selvillä romaanin teemoista ja siitä, mitä roolihenkilöille tapahtuu ja olisin hahmottanut roolihenkilöiden *perspektiivit* ja pääpyrkimykset aikaisemmassa vaiheessa harjoituskautta.

Näyttelijän on tärkeää tietää roolin pääpyrkimys eli tavoite, jota kohti roolihenkilö on menossa. Roolin perspektiivin hahmottaminen helpottaa näyttelijän läsnäoloa

näyttämöllä roolityötä tehdessä. Roolihenkilö ei tiedä omaa tulevaisuuttaan, mutta näyttelijän on tärkeää tietää se kokonaiskuvan hahmottamiseksi. Näyttelijän ei tarvitse näyttää kaikkea kerralla, vaan juuri roolin perspektiivin avulla hän voi elää tilanteen kerrallaan. (Rantala 1988, 161–162.) Roolien perspektiivit puuttuivat roolityöstäni ennen joululomaa, koska en ymmärtänyt esityksemme kokonaisuutta. Roolihenkilöiden taustat, suhteet toisiin roolihenkilöihin ja roolihenkilöiden pyrkimykset ja merkitys kokonaisuuden kannalta olivat minulta hukassa.

Tuntuu, että on ollut niin paljon asioita mihin tämä esitys haarautuu, just se pääpointti on ollut hukassa enkä tiedä sitä vielääkään. (Haiko 16.12.2013. Työpäiväkirja)

Se, että ohjaaja-dramaturgi dramatisoi tekstiä samalla kun harjoittelimme, vaati minulta näyttelijänä kykyä sietää keskeneräisyyttä ja kykyä sopeutua kohtausten rakenteellisiin muutoksiin. Aina se ei ollut helppoa. Itseäni näyttelijänä kuormittava tekijä oli se, että tiesin esitykseen tulevan paljon tekstiä, mutta en pystynyt opettelemaan sitä ulkoa. En tiennyt jäisikö teksti nykyisenlaiseksi, tuleeko siihen muutoksia tai poistetaanko joku kohtaus kokonaan. En pitänyt harjoittelusta teksti kädessä, mutta sitä oli pakko tehdä, koska ei kannattanut opetella tekstiä ulkoa koska seuraavissa harjoituksissa sitä oli ehkä muutettu.

Tänään Aglajan ja Ruhtinaan kohtausta tehdessä, tuntui vaan et tekstiä on ihan vitusti, en osaa sitä ulkoa, olen teksti kädessä ja en saa tehtyä kohtaukseen toimintaa. Sit vaan päätin, et nyt liiku ja tee ja sit alkoi jo syntyä enemmän. (Haiko 30.11.2013. Työpäiväkirja)

Ajoittain harjoituksissa unohdin, että esitys ja esitysteksti valmistuvat prosessissa keskenään. En olisi malttanut odottaa esitystekstin valmistumista vaan olisin halunnut edetä roolityössäni. En aina muistanut, että näyttämötoimintani ja esitystekstin valmistuminen tukivat toisiaan, eivätkä vieneet huomiota pois toisesta. En ollut ennen Idiootti monologi prosessia tottunut siihen, että esitystekstin valmistumiselle annetaan harjoituksissa niin paljon aikaa.

Joululoman jälkeen oli huomattavasti helpompaa alkaa työstää rooleja, kun minulla oli esitysteksti ja ymmärsin esityksen kokonaisuudessaan. Kokonaisuuden ymmärtäminen on edellytys roolityön kehittymiselle (Rantala 1988, 161).

Esitystekstin kokonaisuuden avulla ymmärsin roolihenkilöiden perspektiivit. Roolin perspektiivin avulla näyttelijä ymmärtää roolihenkilön tilanteen näytelmän alussa. Perspektiivi auttaa tajuamaan, mitä asioita roolihenkilölle tapahtuu, ketä ihmisiä roolihenkilö kohtaa ja mikä on roolihenkilönsuhde toisiin roolihenkilöihin näytelmässä. Perspektiivin avulla näyttelijä voi löytää roolihenkilön pääpyrkimyksen eli sen mitä roolihenkilö haluaa näytelmässä. Perspektiivin avulla näyttelijä ymmärtää myös, missä tilanteessa roolihenkilö on kun näytelmä loppuu. Yksinkertaistettuna roolinperspektiivi kertoo sen, mitä roolihenkilölle näytelmässä tapahtuu.

Huomasin kaipaavani roolihenkilöiden perspektiivejä roolityötä tehdessäni enemmän, kuin mitä ennen harjoituskauden alkua olin luullut. En ole aikaisemmin pitänyt itseäni tekstilähtöisenä näyttelijänä, mitä kuitenkin huomaa olleeni.

3.2 Anarkistisuus tekstiä kohtaan

Minulla ei ollut paineita siitä, että alkuperäisteksti oli Dostojevskin klassikkoteos. En myöskään ajatellut, että tekstiä tai rooleja olisi sen takia pitänyt kohdella jotenkin silkkihansikkain tai sivistyneesti.

Näyttelijä Anna-Leena Härkösen mukaan näyttelijän anarkistisuus ilmenee siten, että uskaltaa tehdä tekstiä vastaan. Esimerkiksi jos joku roolihenkilö sanoo ”Minä rakastan sinua” näyttelijä voi kääntää sen repliikin tarkoittamaan ”Minä vihaan sinua”. Näyttelijän anarkiaa on, ettei hän kunnioita liikaa tekstiä, vaikka se olisi esimerkiksi Tšehovia. (Saisio 2005, 75.) Koen itse olevani anarkistinen näyttelijä. Monologi prosessissa anarkistisuuttani helpotti se, että minun ei täytynyt ottaa muita näyttelijöitä huomioon tehdessäni.

Pidän näyttelijänä esitystekstin repliikkien ja oman näyttämötoiminnan vastakohtaisuuksien kokeilemisesta. Roolihenkilön repliikkien ja toiminnan vastakkaisuus avaa uusia näkökulmia ja pitää näyttelijän valppaana roolityössään. Roolihenkilöstä tulee myös hyvällä tavalla moniulotteinen kun repliikit ja kehonkieli

eivät ole yhteneväiset (Weston 2008, 124). Haluan näyttelijänä etsiä roolihenkilöihin lisää ulottuvuuksia ja pitää omaa mielenkiintoani yllä toimimalla eritavoin, kuin mitä roolihenkilön repliikit ensi lukemalta antaisivat ymmärtää. Monologia tehdessä pystyin kokeilemaan tekstiä vastaan tekemistä, ilman että häiritsin vastaanäyttelijäni tekemistä.

Anarkistinen asenne näyttelemiseen ja vastakkaisuuden etsiminen johdatti ennen joulua olleissa harjoituksissa tilanteisiin, joissa huomasin, että päähenkilö Ruhtinas Myskin muistutti pateettista lapsihahmoa, Kenraali oli kuin Klonkku Taru sormusten herra elokuvasta ja Lisaveta oli romanttisessa mielessä rakastunut Ruhtinaaseen, vaikka puhui repliikeissään jotakin täysin muuta.

Kun kokeilin vastakkaisuutta repliikeissä ja toiminnassa, en ollut aivan varma, että onko tämä sittenkään vastakkaista toimintaa, mitä teen. Tein vastakkaisuutta kokeilemisen innosta, en niinkään sen takia, että olisin saanut sillä kerrottua roolihenkilöistä tai koko tarinasta jotakin uutta. Tekemässäni vastakkaisuudessa ei ollut minkäänlaista logiikkaa. Vasta kun teksti oli minulla kokonaisuutena joulun jälkeen, pystyin käyttämään tätä tekniikkaa paremmin hyväkseni ja tarkoituksenmukaisemmin, ja koin roolihenkilöistä tulleen hyvällä tavalla monitulkintaisia.

3.3 Fyysisyys, tarkkailu ja intuitio

Näyttelijälle on erityisen tärkeää löytää tunne roolihenkilön fyysisestä olemuksesta. On tärkeää löytää roolihenkilölle tyypillinen toiminta ja käyttäytyminen. (Weston 2008, 158). Minulle roolin fyysinen olemus on tärkeä roolityötä tehdessä. Tarvitsen roolihenkilöön fyysisen tuntuman, jotta pystyn olemaan roolihenkilön nahoissa sisällä. Kokeilin erilaisia fyysisiä ominaisuuksia roolihenkilöille ja ne vaihtuivat moneen kertaan prosessin aikana.

Ruhtinaan roolia varten tutkin epilepsia kohtauksen fyysistä ilmenemistä faktatiedon ja muistikuvieni pohjalta. Selvitin lääketieteen kirjallisuudesta, mitä

fyysisiä oireita epilepsiakohtaukseen liittyy ja muistelin myös sitä, millaisia epilepsia kohtauksia olin itse ihmisillä nähnyt. Näyttämöllä erilaisten epilepsian oireiden kokeilujen jälkeen Ruhtinaalle valikoitui oireiksi kiertoahuimaus, kaatuminen, käsien ja jalkojen vatkaaminen, kouristelu ja poissaolo kohtaukset. Vatkaavista käsistä tein Ruhtinaan *fyysisenpiirteen*, mikä säilyi läpi esityksen. Vaihtelin käsien käytön voimakkuutta sormien kipristelystä käsien isompaan heiluttamiseen, kouristeluun ja kramppaamiseen.

Fyysisen tekemisen kautta löysin myös Ruhtinaan sisäistä maailmaa eli ajatuksia ja tunteita. Aloin ymmärtää Ruhtinaalle epilepsiasta syntyviä vaikeuksia ja tilanteita, mihin tämä sairautensa takia joutui. Ruhtinas häpesi sairauttaan ja yritti peittää sen, mikä aiheutti roolihenkilölle epävarmuutta ja pelkoa. Löytäessäni Ruhtinaan sisäistä maailmaa, pystyin etsimään Ruhtinaan tilanteille samaistumispintaa itsestäni. Huomasin myös harjoitusten ulkopuolella tarkkailevani ihmisiä, joilla oli pakkoliikkeitä ja fyysisiä vammoja.

Muita ihmisiä ja itseään tarkkailemalla näyttelijä kerää materiaalia roolityötään varten. Hän tarkkailee ihmisiä lähes huomaamattaan, koska se on hänelle luonnollista. Huomiot ihmisistä liittyvät usein näiden fysiikkaan, kuten ihmisen poikkeukselliseen tapaan kävellä. Huomiot jäävät näyttelijän alitajuntaan ja nousevat sieltä esille joko tietoisesti tai tiedostamatta roolityötä tehdessä. (Houni, 2000, 201–202.) Samalla tavalla koen itselleni nousseen alitajunnastani tietoa roolityötäni varten. Kutsun tätä alitajunnan tietoa intuitioksi.

Intuitio vastaa näyttelijäntyössä tietoa. Joskus näyttelijälle vain syntyy impulssi, jota kannattaa lähteä seuraamaan. Tehdessään omaa Idiootti esitystä näyttelijä Hannu-Pekka Björkmanin olkapää alkoi nykiä. Hän sanoo tämän olkapään nykimisen vaikuttaneen koko Ruhtinas Myskinin roolihenkilöön, tämän puheeseen ja silmien katseeseen. Nykivästä olkapäästä tuli roolihenkilön keskeinen tuntomerkki. (Kirkko & Kaupunki 2013.)

En muista sitä hetkeä kun keksin Ruhtinaalle käsien vapinan. Se vain tapahtui harjoituksissa ja tämä piirre jäi roolihenkilölle. Muistan nähneeni sairaiden ja paniikissa olevien ihmisten käsien joskus vapisevan. Tämä tieto vapisevista käsistä tuli nimenomaan alitajunnastani.

Rakensin Ruhtinaan roolin edellä kuvatun kolmen roolityön elementin kautta eli *tekstin tasolla liikkumisen, roolin fyysisten ominaisuuksien ja intuition* kautta (Houni 2000, 204–207). Nämä elementit tuntuivat luonnollisilta tavoilta rakentaa roolityötä ja ne valikoituivat lähes huomaamatta käyttöön. Jokaisen roolihenkilön kohdalla tein omanlaisen tutkimusmatkan roolihenkilön löytämiseksi, mutta huomasin meneväni samojen roolityön elementtien kautta jokaisen roolihenkilön kohdalla.

3.4 Samaistuminen

Roolin perspektiivin ymmärtämisen, fyysisen olemuksen löytämisen ja intuition lisäksi minulle oli tärkeää löytää roolihenkilöön samaistumispintaa itseni kanssa. Näyttelijät pohtivat usein roolin ja itsen suhdetta. Roolinperusteet lähtevät näyttelijän omista kokemuksista, elämäntilanteista ja tunteista, joita on mahdollista hyödyntää roolityössä (Houni 2000, 209–210; Repo 2011, 262). Mietin Ruhtinaan roolia tehdessä ihmistä, joka ihastuu ja rakastuu ensimmäistä kertaa elämässään, sitä miltä se tuntuu. Halusin tuoda Ruhtinaan roolihenkilöön aitoa läsnäoloa niin paljon kuin mahdollista. Se vaati näyttelijänä itseni herkistämistä Ruhtinaan tilanteelle.

Se, että pystyin löytämään itsestäni samaistumispintaa roolihenkilön kokemille asioille oli tärkeää, jotta pystyin tajuamaan niitä tilanteita, mitä roolihenkilö kävi esityksessä läpi. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, että minun siviili ihmisenä olisi esimerkiksi täytynyt kokea se, miltä tuntuu olla mielisairaalassa. Pysin muistamaan omasta elämästäni Ruhtinaan roolia varten tilanteita, joissa olen kokenut ulkopuolisuuden tunteita tai tilanteita joissa olen nähnyt syrjintää ja muistamaan näitä kokemuksia. Omasta elämästäni etsimisellä tarkoitan itseäni ja tuntemiani ihmisiä tai ihmisiä, joita olen nähnyt vaikka kadulla. Omien kokemusten muistelu ja samaistumispintojen etsiminen omasta elämästäni tapahtui kotityönä samalla kun luin ja opettelini tekstiä tai elin muuten omaa arkielämääni harjoitusten ulkopuolella.

Näyttämöllä toimimalla, omiin ideoihin luottaen, ohjaaja-dramaturgin ohjauksen ja esitystekstin avulla, roolihenkilöille löytyi toiminta. Näyttelijänä minun täytyi uskaltaa kuunnella itseäni ja seurata omia impulssejani näyttämöllä toimiessani eikä miettiä tuottamani materiaalin laatua, jotta työskentelymme saattoi edetä. Aluksi oudoilta tuntuvat ideat saattoivatkin olla niitä roolihenkilöille käyttökelpoisimpia. Toisinaan taas tuottamani materiaali oli epäsopivaa, jolloin minun täytyi jatkaa näyttämöllä toimintaani sopivamman toiminnan löytämiseksi roolihenkilölle.

4 RYHMÄTYÖ

Tässä luvussa tarkastelen omaa tekijyyttäni työryhmässämme. Koko prosessin ajan liikuin *materiaalia tuottavan esiintyjän, kollektiivisen tekijän, esiintyvän taiteilijan* ja näyttelijän välimaastossa. Hain paikkaani ja rooliani koko prosessin ajan. Tekijä-kollektiivi työskentelytapana oli itselleni uusi samoin kuin ohjaaja-dramaturgillekin. Tunnustelimme molemmat sitä maastoa missä liikuimme; mitä meidän molempien työtehtäviin kuului ja kuinka tehtävät jakautuivat, mistä minä näyttelijänä voin ja saan ottaa vastuuta ja mitkä asiat taas olivat ohjaaja-dramaturgin päätösvallassa?

Avaan tässä luvussa myös ryhmätyön merkitystä näyttelijälle. Näyttelijä ja ohjaaja-dramaturgi muodostivat työryhmän harjoituskauden ajan, lukuun ottamatta ensi-ilta viikkoa. Mitä työskenteleminen ilman vastanäyttelijöitä tai muuta työryhmää kaksistaan ohjaaja-dramaturgin kanssa vaatii ja mitä mahdollisuuksia se antaa näyttelijälle?

4.1 Esiintyjä- tekijä- näyttelijä

Näyttelijänä toimin parhaiten kun saan kehittää roolityötäni yhteistyössä ohjaajan kanssa. Jos ohjaaja määrää roolihenkilön ajatukset, teot, puvustuksen ja tarpeiston valmiiksi, se vie näyttelijältä pois oma-aloitteisuutta ja omaa luovuutta roolityön kehittämiseksi. Toisaalta ohjaajan asettamat rajat voivat auttaa näyttelijää roolityön tekemisessä. Jos ohjaaja määrää roolihenkilön ulkoiset puitteet on näyttelijän omalla työllään herätettävä roolihenkilön sisäinen maailma eloon, jotta näyttelijä voi kokea roolihenkilön omakseen ja uskoa tekemiseensä.

Nykyteatterissa askel esiintyjästä kohti tekijyyttä yleistyy. Esiintyjä-tekijä on aktiivisesti esityksen materiaalia tuottava toimija sekä työryhmän jäsen, joka ideoi,

materialisoi ja kehittelee saamiaan tehtäviä yksin tai yhdessä ryhmän kanssa. Hän voi myös tuoda mukanaan omia elementtejä. Näistä materiaaleista ohjaaja valitsee ja rakentaa kokonaisuuden. (Ruuskanen 2010, 96.) Esityksen tekoprosessissamme en kokenut olevani näyttelijä, joka toteuttaa ohjaaja-dramaturgin valmiiksi miettimiä visioita. Tuotin esitykseemme aktiivisesti materiaalia ja olin *materiaalia tuottava näyttelijä*, mutta myös *kollektiivinen tekijä*.

Kollektiivinen tekijäryhmä on ryhmä, jossa ei ole selkeää työnjakoa tai koollekutsujaa, vaan ryhmä toimii kollektiivina ja jakaa tekijyyden keskenään. Tällaisessa ryhmässä työskennellessään näyttelijä voi pitää itseään kollektiivisena tekijänä, jolloin esiintyjä-näyttelijä on myös tekijä ryhmän jäsen. Kollektiivista työryhmää voi verrata bändin toimintaan, jossa kaikki jäsenet ovat yhtä tärkeitä ja yhteistyö pohjautuu ihmisten keskinäiseen luottamukseen ja ystävyyteen. (Ruuskanen 2010, 96.) Harjoitustemme alkuvaiheessa olin enemmän tekijälle eli ohjaaja-dramaturgille materiaalia tuottava näyttelijä ja loppuvaiheessa kollektiivinen tekijä eli esiintyjä-näyttelijä-tekijä.

Välillä olin myös suunnittelusta ja toteutuksesta vastaava *esiintyvä tekijä*. Esiintyvä tekijä on tavallaan kollektiivisen tekijän kääntöpuoli. Esiintyvä tekijä, jota voidaan myös nimittää esiintyväksi taiteilijaksi, vastaa showstaan ja imagostaan tuotannosta lähtien. (Ruuskanen 2010, 97.) Suunnittelin ja ompelin itselleni roolivaatteita ja osallistuin lavastuksen tekoon, samoin kuin valo- ja äänisuunnitteluun. Sain vaikuttaa esityksen visuaaliseen puoleen ja myös tekstiin, toki ohjaaja-dramaturgin kanssa yhteistyössä, minkä takia en voi sanoa olevani puhtaasti esiintyvä taiteilija nimikkeen alla. Olin osa tekijäryhmää, koska sain vaikuttaa käsikirjoitukseen ja niin moneen asiaan mitä lavalla oli ja tapahtui.

4.2 Näyttelijä ehdottaa toimintaa

Pystyin työryhmässämme luottamaan siihen, että minua ei arvoteta huonoksi näyttelijäksi, vaikka en aina onnistunutkaan tuottamaan valmista tai meidän

esityksen tyylilajiin sopivaa materiaalia. Tämä luottamus vapautti itseäni häpeäntunteista ja kannusti kokeilemaan ja toimimaan näyttämöllä.

Näyttelijän tunnollisuus ja pyrkimys virheettömyyteen voi viedä ilon tekemisestä, jos pelkää tekevänsä väärin. Teatterin tarkoitus ei ole kertoa virheettömyydestä, ja hyvää näyttelemistä syntyy vasta ottamalla riskejä, antautumalla ja heittäytymällä. (Saisio 2004, 24.) Työryhmässämme vallitsi molemminpuolinen luottamus ja toisen kunnioitus, mikä helpotti omaa työskentelyäni paljon. Uskalsin näytellessäni ottaa riskejä ja kokeilla. Vaikka harjoitusten alkuvaiheessa minulla oli ongelmia tekstin muuttuvuuden kanssa ja kokonaisuus oli hajanainen, uskalsin kokeilla ja tarjota ohjaajalle kaikki ideani, mitä minulle syntyi näytellessäni. En pelännyt virheen tekemistä ja menettäväni kasvojani ohjaajan silmissä.

Turvallinen työskentelyilmapiiri mahdollistaa näyttelijän uskalluksen. Näyttelijälle on tärkeää saada tuntee itsensä hyväksytyksi ja ymmärretyksi. Kyse ei ole siitä, että näyttelijän pitäisi tehdä mitä ohjaaja ehdottaa, hänen on oivallettava että hän voi tehdä mitä haluaa. Vaikka lopulta hänen ehdotuksiaan ei hyväksyttäisikään, niitä ei koskaan tulla käyttämään häntä vastaan. Ohjaaja ei saisi tuomita näyttelijää huonoksi, jos tämän ehdotukset eivät aina ole toimivia. (Grotowski 2011, 183–184.) Näyttelijänä täytyi ymmärtää, että kaikki tuottamani materiaali ei ollut esitykseemme sopivaa, mutta se ei tarkoittanut, etten pystyisi monologiesitystämme tekemään. Ymmärsin, että tärkein asia oli uskallus kokeilla ja toimia näyttämöllä, jolloin esitykseemme ja esitystekstiin syntyi materiaalia ja olin itse näyttelijänä aktiivisessa ja luovassa tilassa toimiessani näyttämöllä.

Näyttelijä, joka tekee ohjaajasta huolimatta niin kuin itse katsoo parhaimmaksi, on anarkistinen näyttelijä. Tämä ei tarkoita, että näyttelijä ei kuuntelisi ohjaajaa. Anarkistisuus tarkoittaa sitä, että näyttelijä ottaa itse vastuuta omasta tekemisestään, eikä odota, että ohjaaja antaa näyttelijälle kaiken valmiina. Näyttelijä saa olla kuriton eli jos näyttelijällä on joku oma idea niin se pitää tuoda röhkeästi esille. Ohjaaja sitten hyväksyy tai ei hyväksy näyttelijän ehdotuksia. (Saisio 2004, 134.) Olin anarkistinen näyttelijä esitystekstiämme kohtaan (Opinnäytetyö luku 3.2) ja oman näyttämötoimintani suhteen. Pystyin olemaan työryhmässämme anarkistinen näyttelijä, koska en pelännyt ohjaaja-dramaturgia tai hävennyt itseäni. *Anarkistisuus* on minulle rinnastettavissa itse ohjautuvuuteen.

Näyttelijän itse ohjautuvuus ei tarkoita, että näyttelijä ei tarvitse ohjaajan ohjausta, vaan itse ohjautuvalla näyttelijällä on kykyä ja uskallusta ajatella itse ja tuottaa oma aloitteisesti roolihenkilölle toimintaa näyttämöllä.

4.3 Ohjaajan merkitys näyttelijälle

Näyttelijän roolissa onnistuminen riippuu siitä, haluaako näyttelijä altistua katseelle. Ohjaaja on näyttelijälle harjoituskauden aikana yleisö, joka kertoo näyttelijälle onnistuuko näyttelijä työssään, sillä omaa esitystään näyttelijä ei kykene arvioimaan. Näyttelijäntyön keskeinen paradoksi on, että riippuvuus ohjaajaan vapauttaa näyttelijää. (Weston, 1999, 24.) Näyttelijä voi toimia näyttämöllä luovassa tilassa ja ilman turhaa itsetarkkailua, kun ohjaaja toimii näyttelijälle ulkopuolisena tarkkailijana ja palautteen antajana. Tällöin näyttelijän harteilta lähtee vastuu lopputuloksen ja oman toiminnan arvioinnista, mikä vapauttaa näyttelijän toimintaa näyttämöllä ja näyttelijän uskallus kokeilla erilaisia tapoja tehdä roolityötä kasvaa.

Harjoituksissa minulle oli tärkeää, että ohjaaja-dramaturgi antoi minulle kritiikkiä ja vaati, koska silloin kykenin parantamaan tekemistäni ja löysin rooleihin uusia ulottuvuuksia. Myös positiivinen palaute ohjaaja-dramaturgilta oli tärkeää, koska silloin tiesin, mitä kohti minun kannatti mennä roolityötä tehdessäni. En pystynyt harjoituksissa peilaamaan omaa tekemistäni minkään muun kuin ohjaaja-dramaturgin kautta, koska vastanäyttelijät puuttuivat. Se, että ymmärsimme ohjaaja-dramaturgin kanssa toisiamme, oli edellytys työskentelyn onnistumiselle.

Näyttelijän ja ohjaajan on molempien kunnioitettava toistensa luovuuden aluetta. Näyttelijälle tämä kunnioitus ohjaajaa kohtaan voisi tarkoittaa sitä, että näyttelijä kokee ohjaajan ohjauksen olevan loogista ja osaavaa. Näyttelijä haluaa lähtökohtaisesti tehdä ohjaajan ohjeiden mukaan, mutta näyttelijä ei löydä keinoja, joita käyttäen hän voisi samalla pitää kiinni omista aidoista impulsseistaan ja käsityksistään. Näyttelijä ja ohjaaja voivat joko ajautua sotaan tai yhteistoimintaan.

Kompromissi tarkoittaisi, että sekä näyttelijä että ohjaaja tyytyisivät johonkin, mikä vesittäisi sen, mitä he haluavat ja mihin he uskovat. (Weston 1999, 26.)

Mitä enemmän tutustuin harjoitusten myötä roolihenkilöihin, sitä paremmin osasin myös ohjaaja-dramaturgille jakaa omaa tietoani ja syntyviä ideoitani. Minusta ei ollut vaikeaa olla ohjaaja-dramaturgin kanssa eri mieltä asioista. Emme kumpikaan ohjaaja-dramaturgin kanssa olleet valmiita tyytymään kompromissiin vaan puolustimme niitä asioita mihin uskoimme.

Suurimmat mielipide-erot ohjaaja-dramaturgin kanssa syntyivät siitä kun puolustin roolihenkilöiden pyrkimyksiä roolihenkilöiden uskottavuuden säilyttämiseksi. Minun täytyi näyttelijänä myös seurata ohjaaja-dramaturgin ohjausta ja käsikirjoitusta, mutta halusin itse ymmärtää ja rakentaa roolini. En halunnut joutua tilanteeseen, jossa ohjaaja-dramaturgi sanelee minulle kaiken mitä minun pitäisi tehdä. Tunsin esittämäni roolihenkilöt ja pystyin sanomaan jos joku ei tuntunut uskottavalta.

Ohjaaja-dramaturgin mielestä Nastasja haluaa rangaista itseään läpi koko näytelmän, et se on sen päätavoite. Jos Nastasja haluaisi rangaista itseään läpi näytelmän ja se ajattelee et on menossa giljotiiniin kun kävelee Ruhtinaan luo alttarille, niin miksi se ei sit astu siihen giljotiiniin?! Miksi se on iloinen kun saa satatuhatta Rogozinilta jos haluaa tuhoutua? Miksei se vaan sit vedä itseään hirteen tai viiltele jos se muka haluaa rangaista itseään? Mie en löydä sitä itsensä tuhoamisen ajatusta meidän käsiksestä tai muutenkaan Nastasjalle. Tiedän, että siinä romaanissa Nastasja kai haluaa tuhoutua? Miun mielestä meidän esityksessä Nastasja haluaa selviytyä, mutta sen valinnat johtaa sen tuhoon, mutta se ei halua itse tuhoutua vaan selviytyä. (Haiko 28.1.2014. Työpäiväkirja)

Päiväkirjamerkinnästäni on luettavissa kuinka tärkeäksi näyttelijänä koin, että sain itse vaikuttaa roolihenkilöiden pyrkimyksiin ja toimintaan.

Oon iloinen siitä, että sain omat roolianalyysini siellä pidettyä, että niistä ei tarvinnut kiistellä enempää. (Haiko 31.1.2014. Työpäiväkirja)

Vaikka olin eri mieltä ohjaaja-dramaturgin kanssa, niin tarvitsin kaikkiin näyttämöllä tapahtuviin ratkaisuihini ohjaaja-dramaturgin hyväksynnän. Olimme ohjaaja-dramaturgin kanssa tasavertaisia työkumppaneita. Ohjaaja-dramaturgilla oli kuitenkin se lopullinen päätösvalta, koska näyttelijänä ymmärsin sen, että en voi

nähdä itseäni ulkoapäin ja siksi tarvitsen ohjaaja-dramaturgin sanomaan mikä tekemisessäni toimii ja mikä ei.

4.4 Dialogissa ohjaajan kanssa

Näyttelijät tuntuvat toimivan parhaiten kun suhde ohjaajaan on mahdollisimman luottamuksellinen ja perustuu vuoropuheluun. Silloin kun ohjaaja osaa jakaa työnsä näyttelijöiden kanssa, on näyttelijöillä paremmat mahdollisuudet antautua välineiksi. (Saisio 2004, 19.) Yhtenä työryhmämme suurimmista ansioista pidin sitä, että pystyimme olemaan ohjaaja-dramaturgin kanssa tosillemme rehellisiä. Pystyimme keskustelemaan asioista, olemaan dialogissa.

Näyttelijän ja ohjaaja-dramaturgin dialogisuus on tärkeää, koska silloin molempien mielikuvitus ja erilaiset ajatukset ja tavat katsoa asioita tulevat käyttöön. Keskustelujen kautta molemmat työryhmässämme olivat selvillä siitä, millaista esitystä olimme tekemässä ja millaisia roolihenkilöitä oli mukana. Erityisen tarpeelliseksi koin keskustelut siitä, mitä tällä meidän esityksellä halutaan sanoa eli mistä tämä esitys kertoo.

Tekstin muuttuvuus ensi-iltaan asti teki näistä keskusteluista tarpeellisia ja hyödyllisiä sekä minulle että ohjaaja-dramaturgille, vaikka keskustelut veivätkin aikaa ja tuntuivat välillä raskailta. Keskustelut tukivat ja helpottivat roolityötäni ja antoivat pohjan, jonka päälle pystyin rakentamaan lisää. Yhteinen analyysimme auttoi tekstin kokonaisuuden ymmärtämistä.

Näyttelijä-ohjaaja Leea Klemola sanoo kommunikoinnin työryhmässä olevan tärkeää, jopa yhtä tärkeää kuin itse harjoittelemisen.

Mä uskon harjoittelemiseen, kun tiedetään, mitä siellä pitäisi olla. Uskon myös joidenkin asioiden etsimiseen harjoittelemalla. Mutta uskon puhumiseen yhtä paljon kuin harjoittelemiseen. Uskon vahvasti siihen, että kommunikoidaan. Puhutaan, jaetaan toisille omat näkemyksemme ja jutellaan, mistä koko jutussa on kysymys. (Saisio 2004, 89.)

4.5 Yhteinen tontti

Näyttelijä ja ohjaaja ovat teesi ja antiteesi. Kun molemmat valmistautuvat ja tuovat mukanaan parhaat oivalluksensa käsikirjoituksesta ja oman, itsenäisen mielikuvituksensa, ne kohtaavat toisena. Tästä kohtaamisesta syntyy jotakin uutta, ideoita ja ajatuksia, jotka voivat olla parempia kuin mihin kumpikaan olisi pystynyt yksin. (Weston 1999, 26.)

Se, että näyttelijä ja ohjaaja-dramaturgi tulkitsivat käsikirjoitusta omalla tavallaan, rikastutti lopputulosta. Kollektiivinen työtapamme vaati keskustelua ja aikaa ja tällä tavoin saimme molempien ideat esityksen käyttöön. Esityksestä tuli moniääninen. Minulle näyttelijänä olisi ollut turhauttavaa ja omaa osaamistani ja panostani aliarvioivaa jos ohjaaja-dramaturgi ei olisi halunnut kuunnella minun näkemyksiäni ja ideoitani, vaan olisi ohjaajan ja dramaturgin valtaa käyttäen halunnut tehdä pelkästään itsensä näköisen esityksen.

Tekijäkollektiivina työskennellessä esityksestä tuli yhteinen, eikä pelkästään toisen ajatusten ja ideoiden tuotos. Tekijäkollektiivissa toimimisessa on haasteensa, mutta se antaa näyttelijälle mahdollisuuden vaikuttaa esityksen kokonaisuuteen enemmän kuin perinteinen ohjaaja ja näyttelijä-työnjako tilanne. Itselleni perinteistä ohjaaja ja näyttelijä -työnjakoa kuvastaa tilanne, jossa ohjaaja sanoo, mitä näyttelijän pitää näyttämöllä tehdä. Ohjaajalla on tällöin mielessään selkeä visio siitä, miltä valmiin esityksen tulee näyttää ja tätä ohjaajan visiota näyttelijä pyrkii toteuttamaan parhaansa mukaan näyttämöllä toimiessaan.

Vaikka jaoimme ohjaaja-dramaturgin kanssa esityksen tekijyyttä, pääpaino omassa työskentelyssäni oli roolityöni kehittämisessä ja ohjaaja-dramaturgilla työpanos oli esityksen ohjaamisessa ja esitystekstin dramatisoinnissa. Roolityöni kehittäminen meni itselläni asioiden priorisoinnissa esimerkiksi lavastusratkaisujen tai puvustuksen miettimisen edelle. Toisaalta, jos keksin hyvän idean lavastusratkaisuksi, se saattoi tukea roolityötäni. Lavastuksen avulla roolihenkilölle saattoi löytyä toimintaa, mikä avasi roolihenkilöstä uuden puolen tai vahvisti jo olemassa olevia asioita. Ymmärsin, että kokonaisuuden eri palaset tukivat toisiaan eivätkä vieneet aikaa pois omasta mielestäni tärkeimmiltä asioilta, kuten roolityöltäni.

5 YKSIIN KATSEENALAISENA

Jotkut näyttelijät lukemassani lähdekirjallisuudessa sanovat, että he eivät haluaisi tehdä monologia. Miksi? Pohdin tätä kysymystä omien kokemusteni pohjalta. Idiootti monologi tekoprosessin kautta. Avaan myös niitä asioita ja tuntemuksia, joita yksin näyttämöllä olo minulle aiheutti.

5.1 Yksin paljaana

Anne Mattsson kirjoittaa Seela Sellan elämäkerrassa monologin tekemisestä seuraavasti:

Joillakin kriteereillä määriteltynä ne ovat vaikeinta työtä, jota näyttelijä joutuu tekemään. Hän on aivan yksin lavalla, paljaana, omana itsenään, vailla toisten näyttelijöiden tukea. Monologit eivät suo hengähdystaukoa saati pakopaikkaa. Jotkut näyttelijät eivät suostu tekemään niitä ollenkaan. (Mattsson 2012, 208.)

Mielestäni näyttelijän tulisi aina pystyä olemaan näyttämöllä paljaana, oli sitten kyseessä monologi tai dialogi. En ymmärrä Mattssonin kommenttia pakopaikasta. Pitäisikö näyttelijän päästä piiloon? Jos esitys on tehty ja harjoiteltu hyvin, mihin näyttelijä tarvitsee pakopaikkaa ja miksi? Ja miksi näyttelijä olisi sen enempää tai vähempää monologissa omana itsenään kuin dialogi esityksessä? Monologissa on roolihenkilöitä, samoin kuin dialogi esityksessäkin. Mielestäni jokaisessa esityksessä on omat haasteensa, enkä itse luokittelisi monologia vaikeimmaksi työksi mitä näyttelijä tekee, koska mielestäni esitysten vaikeutta tai helppoutta ei voi arvottaa. Jokaisessa esityksessä on omat haasteensa. Toki monologissa yhdellä näyttelijällä on enemmän näyteltävää ja repliikkejä, kuin esimerkiksi esityksessä, missä on viisi näyttelijää. Monologi vaatii muistikapasiteettia ja fyysistä kuntoa, mutta niin vaatii dialogi esityskin. Mattsson ei avaa enempää niitä kriteereitä, joilla määriteltynä monologit ovat vaikeinta työtä näyttelijälle.

Mattssonin kommentti vastaanäyttelijöiden puuttumisesta on itselleni tunnistettava asia monologinteko prosessistamme. Itselleni dialogi esityksen tekemiseen verrattuna, suurin haaste monologia tehdessä oli nimenomaan näyttämöllä yksinolo. Ennen joululomaa en ollut täysin sisäistänyt sitä asiaa, että olin yksin näyttämöllä. Tiedostin asian, mutta en silti täysin hyväksynyt sitä. Yritin sulkea mielestäni sen ajatuksen, että olen esityksen ainoa näyttelijä, koska se tuntui minusta edelleen niin vaikealta tilanteelta. Pohdin pystyisinkö yksin kannattelemaan kokonaista esitystä? Olenko tarpeeksi mielenkiintoinen näyttelijä? Välillä harjoituskaudella mietin myös, että olisinko riittävän narsistinen ihminen näyttelemään monologissa, pystyisinkö uskomaan siihen, että minua yksin jaksaa katsoa tunnin ajan? Miksi edes haluan olla yksin näyttämöllä?

Teatterin tekeminen ryhmätyönä on useimmille näyttelijöille se mieluisin tekemisen muoto. Yhdessä tekemisen vastakohtana voi pitää monologiesityksen valmistamista, jolloin ryhmän konkreettinen tuki näyttämöllä puuttuu. Näyttelijä voi tuntea itsensä onnettomaksi valmistaessaan monologia. Voi olla vaikeaa löytää syy sille, miksi haluaa mennä yksin näyttämölle. Usein nimenomaan ryhmässä yhdessä tekeminen voi olla näyttelemisessä se tärkein asia. Myös yleisön läsnäolo on tärkeä syy sille, että näyttelijä haluaa näytellä. (Houni 2000, 217.)

Mielestäni on kummallista, että jotkut näyttelijät sanovat, että he eivät haluaisi tehdä monologia (Houni 2000, 217; Mattsson 2012, 208). Syiksi nousevat vastaanäyttelijöiden puuttuminen ja vaikeus löytää syy sille, miksi näyttelijä haluaisi mennä näyttämölle yksin. Itseäni vaivasi harjoituskaudella aika ajoin epävarmuus ja uskonpuute omaa tekemistäni kohtaan, mutta kokemus opetti minulle itsestäni näyttelijänä uusia asioita.

Harjoitusten edetessä pyrin tietoisesti etsimään hyvää siitä, että olin yksin näyttämöllä, jotta minun olisi helpompi hyväksyä asia. Näyttelin yksin kaikki roolit. Sain kokeilla muuntautumiskykyäni näyttelijänä ja ohjaaja-dramaturgi pystyi suuntamaan kaiken huomionsa vain minun ohjaamiseeni. Sain siis erityisen paljon huomiota harjoituksissa omalle tekemiselleni ja kehittymiselleni.

Näyttämöllä yksinolon hyväksymistä auttoi ajatus siitä, että minä olen tässä jutussa se kertoja, välitän asioita, jotta saamme kerrottua tämän tarinan. Yleisö ei tule katsomaan Heidiä vaan näitä viittä roolihenkilöä. Yleisö haluaa nähdä tämän

tarinan ja minä haluan sen heille kertoa niin hyvin kuin osaan. Yleisöllä oli esityksessä suuri merkitys ja roolihenkilöiden lisäksi syy sille, että halusin mennä yksin näyttämölle.

5.2 Näyttelijän tekijyys

Kesällä 2013 tein syventävän harjoittelun näyttelijänä lastenteatteri esityksessä. Haastattelin esityksen ohjaajaa Maria Fominia, joka on koulutukseltaan myös näyttelijä. Kysyin, mitkä hänen mielestään ovat näyttelijälle kolme tärkeintä ominaisuutta?

”Näyttelijän rohkeus kokeilla uutta. Se ettei näyttelijä yritä miellyttää ohjaajaa, vastanäyttelijää tai yleisöä, uskallus olla rehellinen itselleen. Näyttelijän täytyisi uskaltaa aina aloittaa alusta”. (Fomin 2013.)

Uskallus aloittaa alusta merkitsee itselleni, että uutta roolia näytellessäni en kopioi jotakin aikaisemmin tekemääni roolia, koska silloin lopputulos ei olisi aito. Näyttelijä ei saa mennä turvaan jonkun hyväksi havaitsemansa kikan tai tyypittelyn taakse roolityötä tehdessä, vaan harjoituksissa täytyy etsiä ja kokeilla roolihenkilölle toimintaa. Monologin harjoittelu ilman valmista esitystekstiä oli itselleni uusi työmuoto. Työtavasta syntyvät vastukset pakottivat roolityössä alusta aloittamiseen, mikä oli hyvä asia.

Mielestäni pystyin näyttelemään Idiootti esityksessämme Fominin kuvaamalla rehellisellä tavalla. Minulle rehellisyys itseäni kohtaan ei tarkoittanut sitä, etten olisi välittänyt siitä, mitä mieltä yleisö oli esityksestä. Enemmänkin tuo ohje yleisön miellyttämisen hyödyttömyydestä tarkoitti itselleni sitä, että pystyin esityksestämme ylpeänä ja rohkeasti olemaan lavalla, olemaan läsnä ja auki ja kontaktissa yleisöön ja itseeni.

Näyttelijän tekijyyden laadut voidaan jakaa kolmeen ryhmään, jotka ovat *Rinnalla tekijät*, *Yhdessä tekijät* ja *Jotakin varten tekijät*. Rinnalla tekijöille oman työn

tekeminen on tärkeintä. Näyttelijä haluaa hoitaa vain oman osuutensa ja sitoutuminen työryhmään ei ole keskeistä omassa työskentelyssä. (Houni 2000, 215.) Esityksenteko prosessissamme en ollut rinnalla tekijä, koska sitoutuminen muihinkin asioihin kuin omaan roolityöhön oli välttämätöntä, jotta työskentelymme pystyi etenemään.

Olen aikaisemmissa esityksissä, missä minulla on ollut vastaanäyttelijöitä, mieltänyt itseni teatterintekijänä *Yhdessätekijäksi*. Yhdessätekijöille teatterin tekeminen on ryhmätyötä. Näyttelijän itseilmaisu on osa toimivaa ryhmää ja se tuottaa yhteenkuuluvuutta toisten kanssa. Keskeisessä osassa on vuorovaikutus toisten näyttelijöiden kanssa. (Houni 2000, 217.)

Kun minulta monologi esityksessämme puuttuivat vastaanäyttelijät, aloin mieltää itseäni enemmänkin *Jotakin varten tekijäksi*. Näyttelijät, jotka mieltävät itsensä kuuluvan tähän ryhmään, sanovat että he haluavat välittää jotakin ”suurempaa” teatterin avulla. Näyttelijät eivät osanneet tarkasti määritellä, mitä tämä jokin suurempi on. He puhuvat itsensä totaalaisesta antamisesta siihen, mitä he tekevät ja että näyttelijä palvelee yleisöä tai mahdollisesti esityksestä nousevia teemoja. Suomalainen miesnäyttelijä korostaa suhdettaan yleisöön, jossa on ollut mahdollisuutta saada kontakti. Hän puhuu välittämisen tematiikasta ja kokemuksestaan siitä, kun on saanut katsomon kuuntelemaan. (Houni 2000, 219–220.) Päiväkirja merkinnässäni puhun kaiken itsestäni antamisesta.

Mitä yleisön sitten pitäisi saada meidän esityksestä? En mie tiedä. Toivon, että pystytään koskettamaan katsojia ja aiheuttamaan liikahdus heissä. Että he pystyisivät samaistumaan roolihenkilöihin, että ne olisivat aitoja ja uskottavia ja kokonaisia. Antamaan katsojille elämys. Miten sen sitten voin saavuttaa näyttelijänä? Tekemällä niin tosissani ja tilanteille täysin antautumalla kuin pystyn, että annan itsestäni kaiken. (Haiko 5.3.2014. Työpäiväkirja)

Itselleni suhde yleisöön on tärkeä. Olin Idiootti monologissa nimenomaan välittäjä. Kerroin roolihenkilöiden tarinaa. Minulle oli tärkeää, että yleisö pystyi samaistumaan roolihenkilöihin, että sain roolien tarinan tuotua esille. Olin näyttämöllä yleisöä varten.

5.3 Näyttelijä kohtaa yleisönsä

Esitystä ei ole olemassa ilman yleisöä. Tarvitaan ainakin yksi katsoja esityksen aikaansaamiseksi. Teatterin voi siis määritellä joksikin, mikä tapahtuu näyttelijän ja katsojan välillä. (Grotowski 2011, 27.) Joka kerta kun harjoituksissa oli yksikin ulkopuolinen silmäpari katsomassa, jokin tekemisessäni muuttui. Sain lisää energiaa ja vähän myös jännitti. Tunsin, että se mitä teen on merkityksellistä ja että minun on tärkeätä toimia täysillä, jotta roolihenkiöiden läpi käymät asiat ja tilanteet välittyisivät yleisölle. Toimintani heräsi uudella tavalla eloon kun yleisöä oli paikalla.

Kenraaliharjoituksessa olin hyvin innoissani siitä, että paikalla oli yleisöä. Energisyyteni ja temmokkauteni lyhensi esitystä lähes viiden minuutin verran. Seuraavan päivän ensi-iltaa varten kävimme ohjaaja-dramaturgin kanssa kenraaliharjoituksen jälkeen läpi ne kohdat, joissa voisin selkeästi rauhoittaa tekemistäni.

Ennen ensi-iltaa jännitin paljon. Jännitys ei ollut haittaava tekijä vaan energiaa antava asia. Ensi-illan jännitystäni pystyin suuntaamaan oikein sillä tiedolla, että tätä esitystä oli harjoiteltu mielestäni riittävästi. Esityksen runko oli minulle selvä. Olimme ohjaaja-dramaturgin kanssa aikaansaannokseemme tyytyväisiä. Emme voisi tehdä enää muuta kuin esittää esityksen yleisölle ja antaa yleisön tehdä siitä omat arvionsa ja tulkintansa.

Näyttelijä Martti Suosalo kertoo tuntevansa ennen monologiesityksen alkamista kauhua ja että pää on tyhjä, mutta sitten kun lavalle menee, ei voi enää mitään. Sitten se on sellainen kuin on. Suosalo vertaa näyttelemistä mäkihyppyyn. Aivan kuin mäkihyppääjällä niin näyttelijälläkin on tiettyjä kikkoja ilmassa pysymiseen. Ei esitykseen tai hyppyyn pysty etukäteen vaikuttamaan. On erilaisia iltoja ja yleisöjä ja minulla on erilaisia päiviä. Se on tämän ammatin viehätys. (YLE 2011.) Siihen, että voi nauttia tekemisestään näyttämöllä yleisön edessä, liittyy itsensä ja esityksen hyväksyminen, että se on sellainen niin kuin on, kuten Suosalo asian ilmaisee. Silloin turha itsetarkkailu ja oma kritiikki esitystä kohtaan häviävät ja flow kokemuksen saavuttaminen mahdollistuu.

Flow tilassa näyttelijän vääränlainen itsetarkkailu häviää ja hän ei kyseenalaista suoritustaan. Näyttelijä ei vertaa tekemistään muiden suorituksiin ja unohtaa oman egonsa ja sen kasvattamisen. Lisäksi toiminta ei ole liian vaativaa tai liian helppoa, vaan näyttelijä tuntee olevansa kyvyiltään juuri ja juuri tekemisen vaatimustason yläpuolella. (Korhonen 2013, 19.) Koin monologia tehdessä haasteet itselleni sopiviksi. Kykyni ja esityksen vaatimukset kohtasivat edellä mainitulla tavalla.

Kohtaukset, joissa otin näyttelijänä suoran katsekontaktin yleisöön, kuten yhteinen maljojen juominen mieskatsojien kanssa, olivat minulle tärkeitä. Tunsin, että olin yhteydessä katsojiin esitystilanteessa, välillämme ei ollut neljättä seinää.

Korkein dialoginen pyrkimys monologissa on Pfisterin mukaan yleisön ottaminen dialogin toiseksi osapuoleksi. Puhutellessaan yleisöä suoraan puhuja siirtyy näytelmän sisäisestä kommunikaatiojärjestelmästä ulkoiseen. Kun puhuja ottaa yleisön semanttisen kontekstin huomioon samaan tapaan kuin sisäisessä dialogissa, monologin dialogisuus kasvaa. (Lehtinen 2003, 49.) Yleisön semanttisen kontekstin eli yleisön merkitystä koskevan tekstiyhteyden huomioiminen Idiootti esityksessämme näkyi esimerkiksi Nastasjan kapakkakohtauksessa. Puhuttelin tässä kohtauksessa mieskatsojia suoraan, olin katsekontaktissa heihin, menin fyysisesti lähemmäksi ja flirttailin heidän kanssa. Tässä kohtauksessa Nastasjan roolihenkilö oli kapakassa ja näyttelijänä asetin yleisön baarin asiakkaiden rooliin.

Huomioidessani yleisön semanttisen kontekstin sain yleisöstä itselleni vastanäyttelijän. Pystyin reagoimaan yleisöstä tulevaan palautteeseen eli yleisön reaktioihin, kuten toimin vastanäyttelijänikin kanssa näyttämöllä. Tosin yleisön kanssa näyttelemisen oli aina uusi tilanne uusien ihmisten kanssa. En voinut tietää, miten yleisö minuun reagoi. En tiennyt etukäteen tulisiko kukaan kanssani näyttämölle tai suostuvatko yleisön mieskatsojat juomaan kanssani maljoja.

Toisen näyttelijän kanssa harjoiteltu kohtaaminen on näyttelijälle varmempi ja ennalta tutumpi kuin kohtaaminen, missä yleisö asetetaan vastanäyttelijän rooliin. Esityksen näyttelijöillä on sopimus näytellä keskenään. Idiootti esityksessämme yleisön asettuminen vastanäyttelijän rooliin ei ollut yleisön kanssa etukäteen sovittu asia. Mahdollinen sopimus yleisön kanssa syntyi näyttämöhetkessä, kun esitys jo

tapahtui. Yleisön esitykseen mukaantulo vastaanäyttelijän asemaan oli yleisölle täysin vapaa ehtoista. Yleisöllä oli mahdollisuus kieltäytyä vastaanäyttelijäksi asettumisesta. Näyttelijänä minun oli kestettävä tämä mahdollinen kieltäytyminen, en voinut pakottaa ketään tulemaan kanssani näyttämölle. Minun oli myös oltava valmis reagoimaan siihen, jos joku tulisi kanssani näyttämölle.

Näyttelemisessä tulisi säilyttää ainutkertaisuuden tuntu, vaikka samaa asiaa toistettaisi useita kertoja. Yleisön mukaan ottaminen esitykseen vastaanäyttelijän asemaan toi luonnostaan mukanaan tämän ainutkertaisuuden. En voinut etukäteen tarkalleen tietää, mitä tulisi tapahtumaan. Tämä ennalta arvaamattomuus pakotti minut näyttelijänä olemaan läsnä hetkessä näyttämöllä, mikä oli hyvä asia roolityölleni.

5.4 Yleisön palaute

Vaikka ennen ensi-iltaa olin ylpeä esityksestämme, siitä mitä olimme ohjaaja-dramaturgin kanssa saaneet aikaiseksi, niin en ennen esityksiä voinut olla varma, pitäisikö kukaan tästä esityksestä. Onnistumisen kokemuksen näyttelijäntyössä voi joidenkin näyttelijöiden mukaan kiteyttää siihen kuinka yleisö reagoi tai reagoiko yleisö ollenkaan esitykseen (Rantanen 2006, 67).

Näyttelijänä lavalla oli helpottavaa kuulla kun yleisössä naurettiin tai kun tunsin ja kuulin sen, kuinka keskittyneesti yleisö seurasi esitystä. Olin yllättynyt siitä, kuinka intensiivinen esityksemme oli. Yleisö antoi minulle näyttelijänä uutta tietoa esityksestämme, jota en olisi saanut ilman yleisön läsnäoloa tietää.

Molempien esitysten jälkeen minut taputettiin kolmesti lavalle ja yleisöstä kuului vihellyksiä, ihmiset tulivat esityksen jälkeen kiittämään ja yleisön kommentit olivat niin positiivisia ja ylistäviä, että olin häkeltynyt.

Katsoja 1: Parhaita esityksiä mitä olen nähnyt. Tykkäsin kaikesta.

Katsoja 2: Kiitos uskomattoman loistavasta esityksestä. Sä olit siis häikääsevä! Ja ohjaus ja äänet tosi tyylikkaitä. Hxxxxa oli kans vaikuttunu, sanoi että ”tää esitys palautti uskoni teatteriin”.

Katsoja 3: Hienoa työtä Heidi. Mä en edes muistanut, että sä olet yksin siellä lavalla. Mä näin vaan ne kaikki roolihenkilöt.

Katsoja 4: Yleensä mä kyllästyn kun oon katsomassa teatteriesitystä. Nyt ei tullut sellainen olo. Mä unohdin että olin teatterissa. Mulla ei ollut hetkeäkään tylsää.

Katsoja 5: Muija paiskoi ihan kunnolla töitä. Hienoa työtä.

Katsoja 6: Sun fyysisyys on tosi hienoa.

(Sanallinen ja sähköpostitse saatu palaute Idiootti monologiesityksestä 15.3.2014 ja 16.3.2014)

Yleisön reagointi esityksen aikana kertoo näyttelijäntyön tasosta, mutta osa näyttelijöistä sanoo, että vasta loppukiitokset paljastavat työssä onnistumisen (Rantanen 2006, 67). Yleisöjä on erilaisia, hiljaisempia ja reagoivampia. Jos yleisö on hiljainen, se ei välttämättä tarkoita, että esitys olisi huono. Jos yleisön reaktioita ei kuulu esityksen aikana, mutta kiitokset esityksen päättyessä ovat ylistäviä, huomaan olevani näyttelijänä yllätynyt. Tämän kaltainen tilanne oli Idiootti monologin ensi-illassa. Olin ihmeissäni kiitosten määrästä, koska esityksen aikana aistin yleisön keskittymisen mutta yleisöstä kuuluvien reaktioiden määrä oli vähäisempää.

Toisessa Idiootin esityksessä yleisö reagoi enemmän, mikä sai minut näyttelijänä tuntemaan esityksen aikana, että olen yleisön kanssa samalla aaltopituudella, että yleisö ymmärtää mitä näyttämöllä tapahtuu. Yleisön reagointi esityksen aikana toi minulle näyttelijänä tunteen, että olin katsojien kanssa yhdessä esityksen maailmassa, enkä ollut yksin näyttämöllä tarkkailun alaisena. Molemmat esitykset menivät mielestäni näyttelijäntyöllisesti hyvin ja nautin tekemisestäni, vaikka tunnelma itseni ja yleisön välillä oli esityksissä erilainen.

Teatteri on hetkessä tapahtuvaa taidetta. Näyttelemisestä ei taidemuotona jää mitään konkreettista jäljelle, vaan se poistuu näyttelijän mukana. Ainoa jäljelle jäävä mielihyvän lähde näyttelijälle ovat yleisönreaktiot. (Grotowski 2011, 36.) Kaikki nuo katsojien kommentit ja yleisön reaktiot toivat tunteen, että tekemäni työ oli hyvää ja arvokasta. Onnistuin näyttelijänä tässä mittavassa urakassa. Idiootti

monologin tekoprosessi antoi uskoa omiin mahdollisuuksiini näyttelijänä. Pystyn näyttelijänä toimimaan suurienkin haasteiden edessä.

Koen olevani näyttelijä, jolta löytyy omaa näkemystä ja ideoita roolityönsä kehittämiseksi. Uskon ja luotan omaan tekemiseeni, mutta olen valmis muuttamaan toimintaani ja kokeilemaan uusia tapoja toimia näyttämöllä. Olen muuntautumiskykyinen ja utelias omaa näyttelemistäni kohtaan. Haluan pitää itseni avoimena uusille teatterintekotavoille, koska uskon avoimuuden laajentavan omaa osaamistani ja ymmärrystäni teatterin tekemisessä.

6 POHDINTAA

Se, että esitystekstiä oli mahdollisuus muuttaa ja muokata harjoituksissa, antoi monia mahdollisuuksia. Meidän oli mahdollista lisätä roolihenkilöitä tai poistaa niitä. Pystyimme myös tekemään uusia kohtauksia tai poistamaan valmiita kohtauksia. Oli vapaus tehdä mitä vain, koska ei ollut valmista käsikirjoitusta. Tämä vapauden määrä esityksen rakenteen ja esitystekstin suhteen oli välillä musertavaa ja välillä taas parhaita asioita esityksenteko prosessissamme. Prosessi oli koko harjoituskauden ajan käynnissä, kokoajan löytyi jotakin uutta. Uuden löytäminen ja uteliaisuus omaa tekemistään kohtaan ovat mielestäni teatterin tekemisen ytimessä olevia asioita.

Valmiin esitystekstin puuttuminen ja esitystekstin tuottamiselle annettu aika harjoituksissa sai kuitenkin itseni välillä turhautumaan. Koin ristiriitaisia tunteita esitystekstiämme kohtaan, toisaalta tarvitsin esitystekstiä mutta en olisi halunnut antaa sille aikaa roolityöni kehittämiseltä. En aina harjoitusprosessissamme ymmärtänyt esitystekstin ja näyttämötoimintani tukevan toisiaan.

Monologia tehdessä yhteistyö ohjaaja-dramaturgin kanssa oli tärkeää. Ohjaaja-dramaturgi oli koko työryhmä itseni lisäksi. Rehellisyys ja avoimuus toista kohtaan helpottivat työskentelyä. Se, että näyttelijällä ja ohjaaja-dramaturgilla oli omat näkökantansa ja ideansa oli esitystä rikastuttava tekijä. En pelännyt olla eri mieltä ohjaaja-dramaturgin kanssa, mutta ymmärsin että ohjaaja-dramaturgilla oli kuitenkin lopullinen päätösvalta, koska näyttelijänä en voinut nähdä omaa tekemistäni ulkoapäin. On tärkeää, että koko työryhmän ideat saadaan esityksen käyttöön, jotta lopputuloksesta tulee moniääninen. Haluan näyttelijänä tuottaa materiaalia. Koin Idiootti monologissa olevani eniten kolmesta esittelemästäni tekijätyypistä *Kollektiivinen tekijä*. *Tekijä-kollektiivi* oli onnistunut työskentelymuoto monologia tehdessä.

Tuotin esitystekstiä ja materiaalia esitykseemme improvisoitujen harjoitteiden ja kohtausten kautta. Repliikkien ja toiminnan tuottaminen roolihenkilöille improvisoitujen harjoitteiden pohjalta oli mieluisaa kun ymmärsin esityksen kokonaisuuden. Ennen kokonaisuuden hahmottamista en tuottanut toiminnallani roolihenkilöille kovinkaan käyttökelpoisia repliikkejä. Kokonaiskuvan puuttuessa

myös roolihenkilöiden toiminnan tuottaminen oli hakuammuntaa, joka välillä saattoi osua maaliin.

Näyttelijänä minun täytyi harjoituksissa uskaltaa näyttää ohjaaja-dramaturgille omat ideani roolihenkilöistä näyttämöllä toimiessani, jotta työskentelymme pystyi etenemään. Tällä tavalla toimiessani olin näyttämöllä luovassa ja aktiivisessa tilassa, vaikka tuottamani materiaali ei aina olisi ollut esitykseemme käyttökelpoista. Tällaista näyttelijän työskentelytapaa voi kutsua *näyttelijän anarkiaksi*.

Roolityön tekeminen helpottui kun minulla oli esitysteksti kokonaisuudessaan, jolloin pystyin hahmottamaan roolihenkilöiden *perspektiivit*. Harjoituskauden aikana Idiootti romaanin uudelleen lukeminen olisi helpottanut roolihenkilöiden perspektiivien ymmärtämistä jo prosessin alkuvaiheessa. Kokonaisvaltainen roolityö omalla kohdallani toteutui parhaiten kun minulla oli esitystekstin runko, jolloin ymmärsin, mitä esityksessä toiminnan ja tekstin tasolla tapahtuu. Huomaan olevani tekstilähtöisempi näyttelijä, kuin mitä ennen Idiootti monologiesityksen tekoprosessia luulin.

Näyttelijänä olen saanut prosessin myötä oppia sietämään lyhyelläkin aikavälillä esityksessä tapahtuvia rakenteellisia ja tekstillisiä muutoksia. Keskenäisyydensietokyky omaa tekemistä kohtaan on kasvanut. Monologin tekemisessä oli itselleni paljon vastuksia. *Vastukset* saivat minut toimimaan ja kamppailemaan niiden voittamiseksi, mikä mielestäni näkyi roolityössäni positiivisena asiana.

Monologia tehdessä sain tutkia omaa näyttelijyyttäni ja roolityön tekemistä paljon. Sain harjoituksissa kaiken ohjaaja-dramaturgin huomion omalle työskentelylleni ja esitystilanteissa sain kaiken yleisön huomion omalle tekemiselleni. Tämä kaiken huomion saaminen itselle oli tärkeää ymmärtää positiiviseksi asiaksi roolityölle ja oman näyttelemisen kehittymiselle. Yksin näyttämöllä toimiessani oma *näyttelijälaatuni* selkeni itselleni, koska pystyin tutkimaan niin paljon omaa tekemistäni. Myös omat kehittämisenkohdat näyttelijäntyössä näyttäytyivät itselleni selkeämmin kuin aiemmin, mikä oli opettava kokemus.

Olen aikaisemmissa esityksissä, missä minulla on ollut vastaanäyttelijöitä mieltänyt itseni *Yhdessä tekijäksi*. Monologia tehdessä, aloin mieltää itseäni *Jotakin varten tekijäksi*. Yleisön merkitys ja roolihenkilöt nousivat itselleni tärkeimmiksi asioiksi, syyksi sille, että tein tätä esitystä. Yleisön palaute esityksistä toi tunteen, että onnistuin työssäni.

Uusi työmuoto oli omaa näyttelemistäni kehittävä asia. Lähdin tietoisesti harjoitusprosessin alussa siitä, että haluan löytää uusia tapoja tehdä roolityötä. Huomasin kuitenkin pelkääväni epäonnistumista roolityössä, kun itselleni tutuin eli fyysisyyden kautta toimiminen ei ollut harjoituskauden alkupuolella täysin käytettävissä roolityötä tehdessä. Ymmärsin, että epäonnistuminen roolityössä tapahtuu silloin, kun lukitsee itsensä toimimaan tietyllä tavalla, eikä halua antaa itselleen mahdollisuutta toimia millään muulla tavalla. Tuntematonta kohti meneminen vaatii riskinottoa. Hyvä näytteleminen vaatii riskinottoa.

Roolityössä on kysymys ihmisyyden tutkimisesta. Roolityössäni yhdistyvät minä itse ihmisenä ja näyttelijänä, elämän kokemukseni, tuntemani ja näkemäni ihmiset, kirjailijan luoma fiktiivinen todellisuus ja ohjaajan näkemykset. Kokonaisvaltaisimmin koen tekeväni roolityötäni kun nuo kaikki puolet ovat roolissa olemassa. Uskallus oman persoonan kaikkien puolien käyttöönotossa roolityötä tehdessä on itselleni jatkuvaa opettelua. Se, että pystyy oikeasti näyttämään itsestään myös omasta mielestä huonoja tai tylsiä puolia, vaatii minulta näyttelijänä uskallusta ja uskoa itseeni. Se, että miellän itseni *fyysiseksi tekijäksi*, ei tarkoita, että minussa ei näyttelijänä olisi mitään muuta puolta kuin fyysisyys. Parhaimmillani koen olevani näyttelijänä kun saan kaikki puolet itsestäni käyttöön roolityötä tehdessäni.

Oman roolityön rakentamiseen olen löytänyt itselleni toimivan metodin. Tutkimani *näyttelijäntyön menet* kuitenkin avasivat itselleni erilaisia näkökulmia roolityön tekemiseen, joita voin jatkossa hyödyntää. Vaihtelevuus omassa näyttelemisessäni on itselleni tärkeä asia. Tiedän olevani nopea rytminen ja suuri energia on minulle luonteva tapa toimia näyttämöllä, mutta sen vastapainoksi on tärkeää löytää pudotetumpaa ilmaisuja ja halua antautua hetkelle ja uskallusta vain olla läsnä näyttämöllä.

Opinnäytetyön kirjoittaminen on laittanut itseni analysoimaan omaa näyttelemistäni enemmän, kuin mitä olisin muuten tehnyt. Olen opinnäytetyötä kirjoittaessa pyrkinyt olemaan objektiivinen tunnistamalla oman subjektiivisuuteni. Koen oppineeni uusia asioita näyttelijäntyöstä tutkimusta tehdessäni ja aikaisempi ymmärrykseni näyttelijäntyöstä on lisääntynyt tutkimuksen myötä.

Olen palannut työpäiväkirjaa lukemalla esityksenteko prosessimme eri vaiheisiin, mikä on auttanut ymmärtämään prosessiamme useammasta näkökulmasta. Välillä kiinnostavia näkökulmia löytyi niin paljon, että opinnäytetyön aiheen rajaaminen oli haasteellista. Opinnäytetyöni kirjallisen osuuden keskiössä on roolityön tekeminen monologissa ja oma tekijyyteni. Esityksentekoprosessimme opetti minulle paljon muitakin asioita itsestäni ihmisenä ja näyttelijänä. Näitä kaikkia asioita ei mahtunut käsittelemään yhdessä opinnäytetyössä. Nämä muut itseäni ja omaa näyttelijyyttäni koskevat seikat palautuivat mieleen opinnäytetyötä kirjoittaessa ja työpäiväkirjaa lukiessa.

Opinnäytetyössä esitelty tieto, sekä muu tieto, jäävät itselleni hyväksi opiksi näyttelemisestä. Tätä löytämäni tietoa voin jatkossa hyödyntää. Löytämäni tiedon pohjalta voin jatkaa oman työskentelyn tutkimista ja kehittämistä näyttelijäntyötä tehdessä.

LÄHTEET:

Kirjallisuus:

Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. 2.painos. AKATIIMI Oy. Hamina.

Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu - Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Gummerus Kirjapaino Oy

Eskola, J., Suoranta, J. 1988. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä

Grotowski, J. 2011. Towards a poor theatre - teatterin uusi testamentti. Laboratorio teatteri Fennica

Houni, P. 2000. Näyttelijä identiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Acta Scenica. Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino. Helsinki

Hulkko, P., Kirkkopelto, E., Silde, M., Tapper, J., Tervo, P., Tuisku, H. 2011. Nykynäyttelijäntaide - horjutuksia ja siirtymiä. Art-Print Oy. Maahenki Oy

Korhonen, R. J. 2013. -Fokus- Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä. Teatterikorkeakoulu

Koskinen, A. 2013. Tunnetiloissa - Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990- luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetilakokemuksesta. Acta Scenica. Teatterikorkeakoulu

Mamet, D. 1999. Tosi ja Epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Hakapaino. Helsinki

Mattsson, A. 2012. Seela Sella sellaisenaan. Näyttelijän elämäkerta. Bookwell Oy. Juva

Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Kolofon Baltic. Viro. BTJ Finland Oy. Helsinki

Rantala, R-S. 1988. Näyttelijä – Auteur. Näkökulma Stanislavskilaisuuteen. Valtionpainatuskeskus. Helsinki

Rantanen, M. 2006. Takki värinpäin ja sielu riekaleina - näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja- uupumuksesta. Acta Scenica. Yliopistopaino. Helsinki

Repo, K. 2011. Konstantin Stanislavski - Näyttelijän työ. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki

Ruuskanen, A. 2010. Nykyteatterikirja - 2000-luvun uusi skene. Like kustannus Oy

Saarnivaara, M. Tervahattu, H. Varto, J. 2003. Kohtaamisia taiteen ja tutkimuksen maastoissa. AKATIIMI Oy, Hamina

Saisio, E. 2005. Katseen alaiset - Ulkonäkö, identiteetti ja katseenalaisuus naisnäyttelijän näkökulmasta. Dark Oy. Vantaa

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Gummerus kirjapaino Oy. kustannusosakeyhtiö Nemo. Jyväskylä

Sähköiset tiedostot:

Katso ihmistä. Björkman, H-B. 20.5.2013. Kirkko & Kaupunki. Saatavissa:

<http://www.kirkkojakaupunki.fi/artikkelit/katso-ihmista> Luettu 30.5.2013.

Monologi on kuin mäkihyppyä. Suosalo, M. 2011. Yle Keski-Suomi. Saatavissa:

http://yle.fi/uutiset/monologi_on_kuin_makihyppya/5366685 Kuunneltu 27.5.2014

Lehtinen, P. 2003. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu - tutkielma.

Tampereen yliopisto. Moniääninen monologi. Retorisesta yksinpuhelusta moniääniseen monodraamaan. Saatavissa:

<https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/91632/gradu00312.pdf?sequence=1>

Luettu 15.5.2014

Oppimateriaali. Käsikirjoittamisen käsitteitä ja tehtäviä. 2011. Wikidot.com.

Saatavissa: <http://oppimateriaali.wikidot.com/devising>

Luettu 14.8.2014

Haastattelu:

Fomin, M. 11.6.2013. Teatteritaiteen maisteri ja draamapedagogi. Haastattelija Heidi Haiko

Julkaisemattomat lähteet:

Haiko, H. 21.10.2013 -17.3.2014. Työpäiväkirja.



Nastasja

Kuvassa: Heidi Haiko

Kuvaaja: Sanja Laaninen



Kohtausharjoitus: Ruhtinas Myskin matkalla Pietariin

Kuvassa: Sanja Laaninen ja Heidi Haiko

Kuvaaja: Tuukka Myllymäki